O CANCIONISTA

COMPOSIÇÃO DE CANÇÕES NO BRASIL

LUIZ TATIT

edusp

Scanned with CamScanner

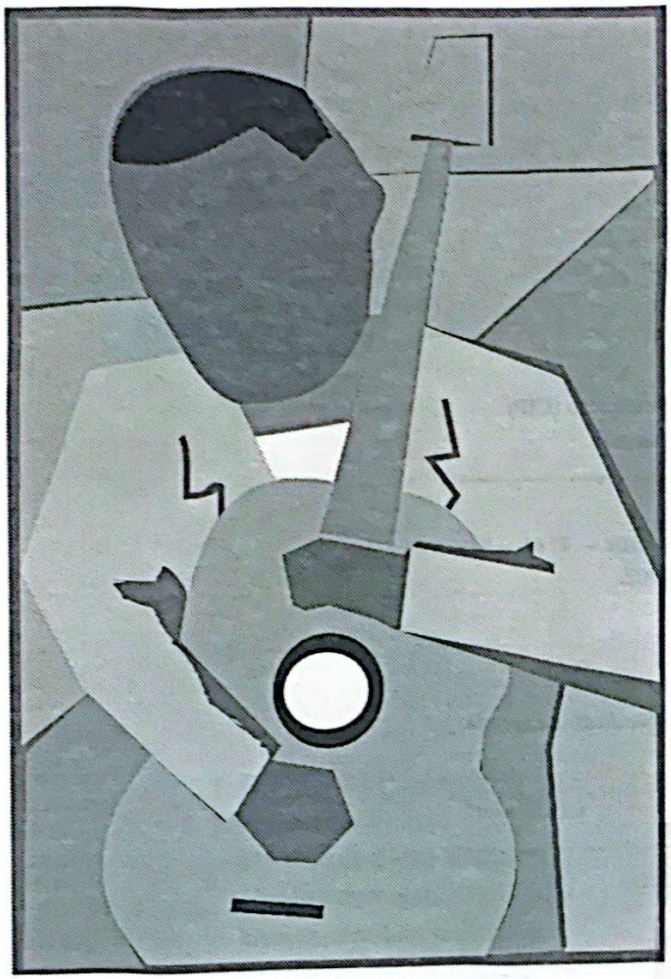
Sempre foi difícil saber o que faz o encanto e a eficácia da união de letra e melodia numa canção. Neste livro, Luiz Tatit dá a essa questão um desenvolvimento original, sistemático e generoso, comentando a dicção particular e analisando composições representativas de um leque amplo dos mais importantes cancionistas da música popular brasileira: Noel, Lamartine, Ary, Caymmi, Lupicínio, Luiz Gonzaga, Tom Jobim, Roberto Carlos, Jorge Ben Jor, Chico Buarque e Caetano Veloso.

A angulação teórica solidamente fundamentada combina-se aqui com a competência do cancionista e sua intimidade com a matéria: Luiz Tatit é professor de Semiótica da Universidade de São Paulo e compositor conhecido especialmente por sua ligação com o grupo Rumo. O seu estilo muito particular como cancionista tem na base uma das chaves do seu trabalho teórico: a ligação da melodia da canção popular com a melodia da fala, a entoação. Essa idéia a princípio singela, mas tão óbvia quanto oculta, recebeu dele, ao longo dos anos, um tratamento semiótico cerrado, que levou a muitos desdobramentos. A articulação da fala cotidiana, em sua efemeridade, combina-se com a continuidade da voz cantante no gesto "malabarístico" do cancionista, que equilibra "a melodia no texto e o texto na melodia".

Scanned with CamScanner

O CANCIONISTA

COMPOSIÇÃO DE CANÇÕES NO BRASIL



UNIVERSIDADE FEDERAL
Biblioteca
Comunitária
S. CARLOS

10212474

O CANCIONISTA

COMPOSIÇÃO DE CANÇÕES NO BRASIL

LUIZ TATIT

edusp

Scanned with CamScanner

Copyright © 1995 by Luiz Augusto de Moraes Tatit

1ª edição 1996
2ª edição 2002

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Tatit, Luiz
O Cancionista / Luiz Augusto de Moraes Tatit. – 2ª ed. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

Bibliografia
ISBN 85-314-0248-4

1. Composição musical – Brasil 2. Música – Análise e apreciação 3. Música – História e crítica I. Título.

95-2129 CDD-780.15

Índices para catálogo sistemático:
1. Apreciação Musical 780.15
2. Música: Análise e apreciação 780.15

Clas. 6780.15
Cult. T719c ed. 2
ex. 1
Tombo 212474

Data 13/11/2009
Proc. 611/2009-88
Emp. 189
Liv. CVM
R$ 62,00 (1ex)
N F 1207
Solic. DAC

Direitos reservados à

Edusp – Editora da Universidade de São Paulo
Av. Prof. Luciano Gualberto, Travessa J, 374
6º andar – Ed. da Antiga Reitoria – Cidade Universitária
05508-900 – São Paulo – SP – Brasil – Fax (0xx11) 3091-4151
Tel. (0xx11) 3091-4008 / 3091-4150
www.usp.br/edusp – e-mail: edusp@edu.usp.br

Printed in Brazil 2002

Foi feito o depósito legal

SUMÁRIO

1. Dicção do Cancionista 09
2. Autores e Obras 29
Dicção de Noel Rosa 29
Dicção de Lamartine Babo 61
Dicção de Ary Barroso 84
Dicção de Dorival Caymmi 106
Dicção de Lupicínio Rodrigues 126
Dicção de Luiz Gonzaga 148
Dicção de Tom Jobim 160
Dicção de Roberto Carlos 186
Dicção de Jorge Ben Jor 210
Dicção de Chico Buarque 233
Dicção de Caetano Veloso 263
Conclusão 309

Bibliografia 315
Compositores e Intérpretes Citados 317
Canções Citadas 319

Scanned with CamScanner

1. DICÇÃO DO CANCIONISTA

GESTUALIDADE ORAL

O cancionista mais parece um malabarista. Tem um controle de atividade que permite equilibrar a melodia no texto e o texto na melodia, distraidamente, como se para isso não despendesse qualquer esforço. Só habilidade, manha e improviso. Apenas malabarismo. Cantar é uma gestualidade oral, ao mesmo tempo contínua, articulada, tensa e natural, que exige um permanente equilíbrio entre os elementos melódicos, lingüísticos, os parâmetros musicais e a entoação coloquial. O cancionista é um gesticulador sinuoso com uma perícia intuitiva muitas vezes metaforizada com a figura do malandro, do apaixonado, do gozador, do oportunista, do lírico, mas sempre um gesticulador que manobra sua oralidade, e cativa, melodicamente, a confiança do ouvinte. No mundo dos cancionistas não importa tanto o que é dito mas a maneira de dizer, e a maneira é essencialmente melódica. Sobre essa base, o que é dito torna-se, muitas vezes, grandioso.

E na junção da seqüência melódica com as unidades lingüísticas, ponto nevrálgico de tensividade, o cancionista tem sempre um gesto oral elegante, no sentido de aparar as arestas e eliminar os resíduos que poderiam quebrar a naturalidade da canção. Seu recurso maior é o processo entoativo que estende a fala ao canto. Ou, numa orientação mais rigorosa, que produz a fala no canto.

As tensões de cada contorno ou de seu encadeamento periódico são configurações locais mais importantes que as tensões harmônicas que mergulham as canções no sistema tonal. As tensões locais distinguem as canções. O arranjador cancionista

Scanned with CamScanner

põe as tensões gerais da polaridade tonal a serviço das tensões locais de emissão das unidades lingüístico-melódicas. É quando os acordes servem para desengatar e engatar os significados de cada momento. É quando a harmonia colabora para a expressão fórica (euforia ou disforia) de cada contorno. É quando se ouve verdadeiramente cada acorde que João Gilberto produz.

As tensões locais são produzidas diretamente pela gestualidade oral do cancionista (compositor ou intérprete), quando se põe a manobrar, simultaneamente, a linearidade contínua da melodia e a linearidade articulada do texto. O fluxo contínuo da primeira adapta-se imediatamente às vogais da linguagem verbal mas sofre o atrito das consoantes que interrompem sistematicamente a sonoridade. Uma força de continuidade contrapõe-se, assim, a uma força de segmentação (em fonemas, palavras, frases, narrativas, e outras dimensões intelectivas), fundando um princípio geral de tensividade que a habilidade do cancionista vai administrar e disseminar ao longo da obra.

O compositor, como bom malabarista, aproveita em geral a força das duas tendências excitando ora a continuidade, ora a segmentação.

Quando prolonga sensivelmente a duração das vogais e amplia a extensão da tessitura e dos saltos intervalares, cai imediatamente o andamento da música, desvelando com nitidez e destaque cada contorno melódico. É a tensão que se expande em continuidade, explorando as freqüências agudas (aumento de vibrações das cordas vocais) e a capacidade de sustentação de notas (fôlego e energia de emissão). É a tensão do perfil melódico, *em si*, que alinhava as vogais. Trata-se, pois, de um leve deslocamento de tensividade em favor da freqüência, contribuindo para transformar todo o caráter da canção e fazer com que a continuidade progressiva da melodia se desacelere e se esvazie dos estímulos somáticos próprios da ação humana. É quando o cancionista não quer a ação mas a paixão. Quer trazer o ouvinte para o *estado* em que se encontra. Nesse sentido, ampliar a duração e a freqüência significa imprimir na progressão melódica a modalidade do /ser/.

Mas o deslocamento pode ser no sentido inverso. Reduzindo a duração das vogais e o campo de utilização das freqüências, o cancionista produzirá uma progressão melódica mais veloz e mais segmentada pelos ataques insistentes das consoantes. Os contornos são, então, rapidamente transformados em motivos e processados em cadeia. O centro de tensividade instala-se na ordenação regular da articulação, na periodicidade dos acentos e na configuração de saliências, muito bem identificadas como temas. A aceleração dessa descontinuidade melódica, cristalizada em temas reiterativos, privilegia o ritmo e sua sintonia natural com o corpo: de um lado, as pulsações orgânicas de fundo (batimento cardíaco, inspiração/expiração) refletem de antemão a periodicidade, de outro, a gestualidade física reproduz visualmente os pontos demarcatórios sugeridos pelos acentos auditivos. Daí o tamborilar dos dedos, a marcação do tempo com o pé, ou com a cabeça e o

envolvimento integral da dança espontânea ou projetada. A concentração de tensividade na pulsação, decorrente da reiteração dos temas, tende a um encontro com o gênero explícito: o xote, o samba, a marcha, o *rock* etc. É a vigência da ação. É a redução da duração e da freqüência. É a música modalizada pelo /fazer/[1].

A grandeza do gesto oral do cancionista está em criar uma obra perene com os mesmos recursos utilizados para a produção efêmera da fala cotidiana. As tendências opostas de articulação lingüística e continuidade melódica são neutralizadas pelo gesto oral do cancionista que traduz as diferenças em compatibilidade. Num lance óbvio de aproveitamento dos recursos coloquiais, faz das duas tendências uma só *dicção*. E tudo soa natural, pois a maleabilidade do texto depende do tratamento entoativo. Um texto bem-tratado é sempre um bom texto. A melodia entoativa é o tesouro óbvio e secreto do cancionista.

A ordenação em nível de freqüência e duração não é suficiente para sustentar uma canção. O tripé estabiliza-se com a definição do timbre vocal. E o timbre aqui não significa apenas um parâmetro do som mas toda a competência e perícia investidas aí. Identificar um timbre é identificar a potência do gesto. É o reconhecimento do cancionista na canção.

Compor uma canção é procurar uma dicção convincente. É eliminar a fronteira entre o falar e o cantar. É fazer da continuidade e da articulação um só projeto de sentido. Compor é, ainda, decompor e compor ao mesmo tempo. O cancionista decompõe a melodia com o texto, mas recompõe o texto com a entoação. Ele recorta e cobre em seguida. Compatibiliza as tendências contrárias com seu gesto oral.

Desse modo, a paixão e a ação, vistas acima, são elaboradas no perfil traçado pela dicção. O compositor traz sempre um projeto geral de dicção que será aprimorado ou modificado pelo cantor e, normalmente, modalizado e explicitado pelo arranjador. Todos são, nesse sentido, cancionistas.

CANTO E FALA

Neste trabalho, preocupo-me com a dicção do cancionista brasileiro. Com sua maneira de dizer o que diz, sua maneira de cantar, de musicar, de gravar, mas, principalmente, com sua maneira de compor.

Tive, em 1974, uma espécie de *insight* ou de susto quando, ouvindo Gilberto Gil reinterpretando antigas gravações de Germano Matias, me ocorreu a pos-

1. Eero Tarasti (1987, p. 113) lançou a hipótese de que a música sofreria sempre uma primeira sobremodalização do /ser/ e/ou do /fazer/, ocasionando, respectivamente, uma desativação e/ou uma dinamização de seu *devenir* temporal. No caso da canção popular, creio que essa noção possa obter um alcance maior, uma vez que tais influências modais poderiam recair, imediatamente, sobre a melodia e sobre o texto, assegurando sua compatibilidade.

Scanned with CamScanner

sibilidade de toda e qualquer canção popular ter sua origem na fala. De fato, *Minha Nega na Janela,* a canção que eu ouvia, estampava um texto coloquialíssimo e uma entoação cristalina. Era o Gil falando sobre os acordes percussivos do seu violão. Até mesmo a desordem geral, própria da fala, estava ali presente: melodia atrelada ao texto, sem qualquer autonomia de inflexão, pouca reiteração, nenhuma sustentação vocálica. Apenas a pulsação regular mantida pelo instrumento e alguns acentos decisivos no canto asseguravam a *tematização* construtiva do samba. No mais, a fala solta.

Meu espanto não decorria do fato de essa canção exibir, de ponta a ponta, seu vínculo com a fala, mas da hipótese, então bem nebulosa, de outras canções, totalmente distintas, como *Travessia, Garota de Ipanema* ou *Quero Que Vá Tudo pro Inferno*, camuflarem esse mesmo vínculo. De qualquer forma, o centro do problema deslocava-se para fora da música e da poesia, embora ambas participassem das etapas de criação. Passei a enxergar a canção como produto de uma dicção. E mais que pela fala explícita, passei a me interessar pela fala camuflada em tensões melódicas.

Algumas razões vieram de encontro a essa linha de pensamento:

a) não há modelo único de fala. Há falas que expressam sentimentos íntimos, outras expressam enumerações quase ritualísticas, outras elaboram uma espécie de argumentação, e outras, ainda, refletem automatismos decorrentes do hábito. Todas essas variáveis podem interferir na canção;

b) a fala pura é, em geral, instável, irregular e descartável no que tange à sonoridade. Não mantém ritmo periódico, não se estabiliza nas freqüências entoativas e, assim que transmite mensagem, sua cadeia fônica pode ser esquecida. Fazer uma canção é também criar uma responsabilidade sonora. Alguma ordem deve ser estabelecida para assegurar a perpetuação sonora da obra, pois seu valor, ao contrário do colóquio, depende disso;

c) esse sentido de ordenação obriga o compositor a procurar outras formas de compatibilidade entre texto e melodia. Essa busca atinge a expressão tática (ordenação da linearidade) e sonora do texto mas recai, de maneira decisiva, sobre a melodia. Em se tratando de canção, a melodia é o centro de elaboração da sonoridade (do plano de expressão). Por isso, o compositor estabiliza as freqüências dentro de um percurso harmônico, regula uma pulsação e distribui os acentos rítmicos, criando zonas de tensão que edificam uma estabilidade e um sentido próprio para a melodia. Essa mesma tensão é transferida ao texto sob a forma de disjunção amorosa, de qualificação de uma personagem para a ação ou, simplesmente, sob a forma de argumentação coloquial;

d) qualquer que seja o projeto de canção escolhido, e por mais que a melodia tenha adquirido estabilidade e autonomia nesse projeto, o lastro entoativo não pode

desaparecer, sob pena de comprometer inteiramente o efeito enunciativo que toda canção alimenta. A melodia captada como entoação soa verdadeira. É a presentificação do gesto do cancionista. Não de qualquer cancionista, mas daquele que está ali corporificado no timbre e mobilizado nas inflexões;

e) a história da canção popular brasileira apresenta uma constante flutuação entre o canto musicado e o canto falado, como se um compensasse a existência do outro:

- As modinhas de salão, escritas em partituras, contemporâneas dos sambas-maxixes de quintal em que se improvisavam melodias e versos.
- Serestas e tangos interpretados pelo vozeirão de Vicente Celestino. Marchinhas de carnaval cantadas como palavras de ordem na voz coloquial de Almirante ou dos próprios compositores.
- Samba-canção. Samba de breque.
- Chico Alves ligando as vogais. Mário Reis recortando as sílabas.
- Araci de Almeida com canções chorosas. Carmem Miranda com entoações alegres, às vezes caricaturais, perfazendo da fala ao canto e do canto à fala um curso contínuo.
- Composição de piano. Composição de violão.
- Intensidade: Jamelão, Ângela Maria, Caubi Peixoto, Anísio Silva. Densidade: Dick Farney, Lúcio Alves. Pianíssimo e despojamento: João Gilberto.
- Elis Regina cantando *Zambi*. Roberto Carlos, *Não Quero Ver Você Triste*.
- *Disparada. A Banda.*
- Tim Maia. Jorge Ben Jor.
- Caetano Veloso com *Tigresa* ou *Queixa*. Caetano com *Da Maior Importância* ou *Ele Me Deu um Beijo na Boca*. Interpretando *Sina*. Interpretando *Sonhos*.
- *London London,* versão RPM. *Você não Soube Me Amar* pela Blitz.
- Djavan/Guilherme Arantes. Itamar Assumpção/Grupo Rumo.
- *Rocks*. *Raps*;

f) os compositores transformam-se naturalmente em cantores. Afinal, a voz que fala é a voz que canta. Lançam os próprios discos e dispensam os cantores. Quase não surge mais intérprete masculino (exceto na música brega). As décadas de 70 e 80 são dos compositores, das cantoras (as mulheres ainda compõem pouco) e dos conjuntos em início de carreira.

Criando tensões melódicas, o cancionista camufla habilmente as marcas da entoação.

A entoação despe o artista. Revela-o como simples falante. Rompe o efeito de magia. Nivela sua relação com o ouvinte.

As tensões melódicas fazem do artista um ser grandioso que se imortaliza no timbre. A amplificação da voz e sua equalização junto aos demais instrumentos re-

forçam sua dignidade e imprimem um tom de magia, necessário ao encanto que exerce no ouvinte. Mas a definição do tipo de conteúdo investido nos contornos melódicos depende do tratamento dado à freqüência e à duração. A ampliação desses parâmetros concentra tensividade no desenho da curva, valorizado pelo prolongamento das vogais e pelos saltos intervalares. A redução desvia a tensividade para a reincidência periódica dos temas. A pulsação e os acentos são privilegiados, assim como os ataques percussivos das consoantes, tudo em função de um encadeamento regular que convida a uma participação física.

Esse movimento enunciativo que transforma a voz que fala em voz que canta já foi (e tem sido) abordado por autores que pensam a canção pela essência.

Começo por Mário de Andrade:

> Como o arco que vibra tanto para lançar longe a flecha como pra lançar perto o som: a voz humana tanto vibra pra lançar perto a palavra como pra lançar longe o som musical. E quando a palavra falada quer atingir longe, no grito, no apelo e na declamação, ela se aproxima caracteristicamente do canto e vai deixando aos poucos de ser instrumento oral para se tornar instrumento musical (Andrade, 1965, p. 43).

Deixar de ser instrumento oral significa perder a função fonológica e a pertinência lingüística. Significa trocá-las pela função fonética e pela pertinência musical. O cancionista investe seus sentimentos e toda a sua disposição afetiva nos contornos melódicos, tanto na segmentação como na continuidade.

As consoantes são peças fundamentais na inteligibilidade da voz que fala. Elas segmentam o *continuum* sonoro, estabelecendo distinções e dando identidade às palavras. Ao serem projetadas no percurso melódico de uma canção, tais consoantes ressaltam também seus valores substanciais. As segmentações tornam-se ataques rítmicos, como se a voz que canta mudasse a função dos fonemas privilegiando-lhes a matéria e não a forma:

> [...] A voz cantada quer a pureza e a imediata intensidade fisiológica do som musical. A voz falada quer a inteligibilidade e a imediata intensidade psicológica da palavra oral [...] (*Id., ibid.*, pp. 43-44).

Mas não é verdade que a voz cantada perca o contato com a inteligibilidade. Se assim fosse não saberíamos de que assunto trata uma determinada canção. Mário de Andrade pensa em termos de canção erudita, na qual há realmente uma forte tendência no sentido de converter a voz em instrumento musical. A canção popular brasileira jamais seguiu esse caminho. Sem a voz que fala por trás da voz que canta não há atração nem consumo. O público quer saber quem é o dono da voz. Por trás dos recursos técnicos tem que haver um gesto, e a gestualidade oral que distingue o cancionista está inscrita na entoação particular de sua fala. Entre dois intérpretes que cantam bem, o público fica com aquele que faz da voz um gesto. Basta pensarmos em Carmem Miranda, Orlando Silva, Roberto Carlos...

VOZ DA VOZ I

Antes disso, porém, prefiro retomar o movimento que transforma a fala em canto, que transforma os conteúdos em tensões melódicas. Convoco agora José Miguel Wisnik pela extraordinária síntese obtida num único parágrafo:

> O cantor apega-se à força do canto, e o cantar faz nascer uma outra voz dentro da voz. Essa, com que falamos, é muitas vezes a emissão de uma série de palavras sem desejo, omissões foscas e abafadas de um corpo retraído, voz recortada pela pressão do princípio de realidade. Independente da intimidação da voz que fala, a *fala* mesma é dominada pela descontinuidade aperiódica da linguagem verbal: ela nos situa no mundo, recorta-o e nos permite separar sujeito e objeto, à custa do sistema de diferenças que é a língua. No entanto, o canto potencia tudo aquilo que há na linguagem, não de *diferença*, mas de *presença*. E presença é o corpo vivo: não as distinções abstratas dos fonemas, mas a substância viva do som, força do corpo que respira. Perante a voz da língua, a voz que canta é liberação: o recorte descontínuo das sucessivas articulações cede vez ao *continuum* das durações, das intensidades, do jogo das pulsações; as ondas menos periódicas da voz corrente dão lugar ao fluxo do sopro ritualizado pela recorrência (Wisnik, 1978, p. 12).

Em primeiro lugar, a voz da voz. A voz que canta dentro da voz que fala.

A voz que fala interessa-se pelo que é dito. A voz que canta, pela maneira de dizer. Ambas estão adequadas as suas respectivas funções.

Por sua natureza utilitária e imediata a voz que fala é efêmera. Ela ordena uma experiência, transmite-a e desaparece. Sua vida sonora é muito breve. Sua função é dar formas instantâneas a conteúdos abstratos e estes sim devem ser apreendidos. O invólucro fônico é descartável. Por isso, a melodia da fala não se estabiliza, não se repete e não adquire autonomia. Apenas acompanha um texto que renova constantemente o compromisso entre os recortes da realidade e os recortes fonológicos. Está a serviço de um sistema de oposições previamente estabelecido que dispensa a necessidade de fixação e independência sonora. A gramática lingüística dá conta da representação do sentido e não tem finalidade em si mesma. Não tem por que se perpetuar em matéria fônica.

Da fala ao canto há um processo geral de corporificação: da forma fonológica passa-se à substância fonética. A primeira é cristalizada na segunda. As relações *in absentia* materializam-se *in praesentia*. A gramática lingüística cede espaço à gramática de recorrência musical. A voz articulada do intelecto converte-se em expressão do corpo que sente. As inflexões caóticas das entoações, dependentes da sintaxe do texto, ganham periodicidade, sentido próprio e se perpetuam em movimento cíclico como um ritual. É a estabilização da freqüência e da duração por leis musicais que passam a interagir com as leis lingüísticas. Aquelas fixam e ordenam todo o perfil melódico e ainda estabelecem uma regularidade para o texto, metrificando seus acentos e aliterando sua sonoridade. Como extensão do corpo do cancionista, surge o timbre de voz. Como parâmetro de dosagem do afeto investido, a intensidade.

Scanned with CamScanner

A voz que canta prenuncia, para além de um certo corpo vivo, um corpo imortal. Um corpo imortalizado em sua extensão timbrística. Um corpo materializado nas durações melódicas. É quando o cancionista ultrapassa a realidade opressora do dia-a-dia, proporcionando viagens intermitentes aos seus ouvintes. É quando o cancionista tem o poder de aliviar as tensões do cotidiano, substituindo-as por tensões melódicas, em que só se inscrevem conteúdos afetivos ou estímulos somáticos.

A voz que fala, esta sim prenuncia o corpo vivo, o corpo que respira, o corpo que está ali, na hora do canto. Da voz que fala emana o gesto oral mais corriqueiro, mais próximo da imperfeição humana. É quando o artista parece gente. É quando o ouvinte se sente também um pouco artista.

Dessa singular convivência entre o corpo vivo e o corpo imortal brotam o efeito de encanto e o sentido de eficácia da canção popular.

VOZ DA VOZ II

Mário de Andrade e Wisnik comentam a voz que parte da fala e chega ao canto: Wisnik focaliza a voz que canta dentro da voz que fala.

Agora é a vez da voz que fala dentro da voz que canta. Faço aqui uma tradução livre de um trecho de Nicolas Ruwet:

> As significações lingüísticas, de qualquer modo, mantêm uma presença no interior da música. Além do mais, considerando que a voz é, para o homem, antes de tudo, o órgão da fala, no momento em que surge na música, a linguagem, como tal, está presente, e isso mesmo se o canto emancipa-se em puros melismas, mesmo se o texto torna-se totalmente incompreensível. É um fato, ao qual os esteticistas deveriam dar mais importância, que jamais, por assim dizer, a música vocal pode prescindir do suporte das palavras: parece impossível ver na voz um instrumento como os outros (Ruwet, 1972, p. 52).

À primeira vista, uma contradição com o fragmento de Mário de Andrade citado acima. A diferença, porém, é de enfoque.

Por viver a voz da voz em seu duplo sentido, o cancionista não pode deixar de ser também malabarista. Como se ele sentisse a necessidade de preservar um gesto de origem sem o qual a canção perderia a própria identidade. É assim que, em meio às tensões melódicas, o cancionista propõe *figuras* visando ao pronto reconhecimento do ouvinte. Tais figuras são os desenhos de entoação lingüística projetados como melodia musical e, muitas vezes, ocultados por ela.

> O ouvinte capta tudo, mesmo que não possa desagregar a música da linguagem verbal. Ele ouve o acabamento bem-traçado da melodia musical mas reconhece em seu percurso um embrião. Cada língua tem a sua própria estrutura melódico-embrionária. Já existe nela, portanto, o germe de uma música que expressa a alma do povo. É sintomático que na Antiguidade poesia e música fossem inseparáveis (Kiefer, 1973, p. 44).

E nessa entoação embrionária está o estilo da cultura gesticulado de modo personalista pelo compositor. Ele deposita tudo nas inflexões. Que mudem o timbre, a intensidade ou até aspectos do perfil — os cantores estão aí para isso — o projeto entoativo permanece como traço constitucional, como extensão inarredável do compositor ou como senha de identificação da obra.

> [...] Desde, porém, que os sinais vocais atinjam vosso ouvido, anunciam um ser semelhante a vós. São, por assim dizer, os órgãos da alma, embora também possam representar a solidão, dizem que não estais só. Os pássaros trinam, somente o homem canta. E não se pode ouvir canto ou sinfonia sem se dizer imediatamente: "Um outro ser sensível está aqui" (Rousseau, 1973, p. 200).

A depreensão do processo entoativo não se restringe aos casos estampados, propositais e flagrantes (samba de breque, *raps*, uso de interjeições, falares típicos como o de Adoniran Barbosa, Rita Lee ou mesmo os clichês de juvenilidade enxertados no *rock* ou na antiga jovem guarda). A apreciação refinada da entoação está em captá-la no mesmo campo sonoro onde se desenvolvem as reiterações decantatórias ou as inflexões *passionais*. Afinal, ela povoa todo o *devenir* musical imprimindo-lhe naturalidade.

A noção de *naturalidade*, este atentado ao rigor científico, não se distancia muito do que já conhecemos no senso comum. De qualquer forma, eu gostaria de atingi-la por outro caminho.

NATURALIDADE E TÉCNICA

O par cancionista/malabarista alcançou alta motivação ao longo da história. O dom inato, o talento antiacadêmico, a habilidade pragmática descompromissada com qualquer atividade regular são valores tipicamente atribuídos ao cancionista. Afinal, nunca se sabe exatamente como ele aprendeu a tocar, a compor, a cantar, parece que sempre soube fazer tudo isso. Se despendeu horas de exercícios e dedicação foi em função de um trabalho que não deu trabalho. Foi o tempo de exteriorizar o que já estava pronto.

O espantoso é que, na maioria das vezes, isso é verdade. Raramente um cancionista treina para se aprimorar. Treina como decorrência de suas produções. Para inventar melodias, precisa experimentar várias combinações, tocar muitas vezes, cantarolar de todas as maneiras. Para apresentar um *show* precisa repetir exaustivamente o repertório. E o *show* é sempre no dia seguinte... O cancionista treina na tangente da encomenda e da expectativa.

E o texto vem da vida. Mais precisamente, vem dos estados de vida: estado de enunciação, estado de paixão, estado de decantação. Num, o cancionista fala, simplesmente; noutro, fala de si e, no último, fala de alguém ou de algo. Cada estado retratado no texto tem implicações melódicas, tem uma compatibilidade em

Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner

nível de modalização. Daí as melodias irregulares, as melodias com durações prolongadas e as melodias reiterativas. Cada melodia contempla seu texto.

Há, sem dúvida, uma técnica assimilada durante as produções. Na verdade, um equilíbrio de técnicas, como veremos adiante, que se configura numa estratégia geral de persuasão dos ouvintes. Dentro dessa estratégia, ocupa posição de destaque a naturalidade: a impressão de que o tempo da obra é o mesmo da vida. Daí então a camuflagem do esforço e do empenho como parte da canção.

A vivência do compositor não se transforma automaticamente em canção à maneira de uma psicografia. Como qualquer forma de produção, compor significa dar contornos físicos e sensoriais a um conteúdo psíquico e incorpóreo. Pressupõe, portanto, uma técnica de conversão de idéias e emoções em substância fônica conduzida em forma de melodia. Se a emoção fosse derramada e descontrolada (eufórica ou disforicamente), o artista sequer estaria em condições de compor. Se não se sentisse suficientemente hábil para inventar melodias e textos motivados entre si, também não se disporia a fazê-los. A emoção do cancionista, pelo menos a que aparece em suas composições, é altamente disciplinada e minuciosamente preparada para receber um tratamento técnico. E nessa conversão do conteúdo subjetivo em matéria objetiva muitas transformações se sucedem.

O plano da expressão (o significante) das linguagens estéticas é também um espaço lúdico e experimental onde o artista manobra algumas tentativas de arte sem se preocupar com o resultado. É mais fácil acreditar, aliás, que este seja o ponto de partida da maioria das obras bem-sucedidas. A versão linear de que o artista vive uma experiência e, a partir dela, maneja uma expressão (pictórica, fílmica, musical, literária) para traduzi-la é muito rendosa do ponto de vista narrativo (e como gostamos de narrativas!), mas qualquer artista sabe intimamente que, por aí, muito pouca coisa acontece.

Há um gozo com a matéria fônica e com a técnica de manobrá-la. No mundo do cancionista isso se manifesta nas seqüências de acordes que o compositor executa, reiteradamente, até que ocorram as sugestões melódicas; nos fragmentos de canção que vão ficando espalhados pela carreira do artista; e mesmo nas obras incompletas, tão freqüentes, em que a melodia já está plenamente concluída à espera de um texto. Entre os instrumentistas, então, há um enorme prazer em se jogar sons fora. Reúnem-se, tocam, guardam seus instrumentos e vão embora. O que foi produzido pode ressurgir algum dia, em outro contexto, para carrear outra experiência.

Portanto, a conversão dos ingredientes psíquicos em matéria fônica compreende, mais precisamente, o encontro de dois diferentes níveis de experiência do cancionista: de um lado, sua vivência pessoal com um determinado conteúdo e, de outro, sua familiaridade e intimidade com a expressão e a técnica de produzir canções.

As inúmeras tentativas, aparentemente malogradas, de composição, os retalhos eliminados como sobra de outras produções e mesmo a maior habilidade

adquirida no decorrer dessas etapas formam um arsenal em potência que rapidamente se estrutura quando o compositor se concentra e se dispõe a retratar a singularidade de sua vivência.

E este arsenal de recursos técnicos é tão poderoso que, muitas vezes, transforma a qualidade emocional da vivência do compositor. É quando a fossa produz marcha carnavalesca e a excitação eufórica belas melodias de samba-canção.

INSPIRAÇÃO

O verdadeiro teor de uma experiência pessoal é inatingível pelo outro e intransmissível por quem a viveu. Utilizando a linguagem verbal, podemos recuperar parte dessa experiência (infelizmente a parte menos pessoal), projetá-la nos termos habituais da coletividade e obter uma certa empatia por aproximação de experiências. Pela poesia, a originalidade do tratamento espacial e fonológico, o trabalho com as justaposições que rompem a hierarquia discursiva pode criar outra singularidade relacionada ou não com a experiência (ou idéia) inicial. Pela canção, parece que a própria singularidade da existência foi fisgada. Como se o texto coletivizasse a vivência, o tratamento poético imprimisse originalidade, mas o resgate subjetivo da experiência, este, só fosse possível com a melodia.

> [...]
> estou pensando
> no mistério das letras de música
> tão frágeis quando escritas
> tão fortes quando cantadas
> [...]
> a palavra cantada
> não é a palavra falada
> nem a palavra escrita
> a altura a intensidade a duração a posição
> da palavra no espaço musical
> a voz e o *mood* mudam tudo
> a palavra-canto
> é outra coisa
> [...] (Campos, 1974, p. 309).

Retratar bem uma experiência significa, para o cancionista, fisgá-la com a melodia. Ao texto cabe apenas circunscrever a temática que nem sempre está diretamente relacionada com os fatos. Cabe a ele criar o acontecimento, selecionando unicamente o que é possível desenvolver nos limites da canção. Daí a técnica, tão comum da antecipação melódica. Cada fragmento melódico elaborado delimita uma área e os pontos de acento que nortearão o processo de seleção lingüística.

Scanned with CamScanner

Não precisa falar muito. Basta ser exato e pertinente na conformação do texto, que a força da experiência já está melodicamente assegurada. Não importa tanto o que aconteceu mas como aquilo que aconteceu foi sentido.

Por isso, um texto de canção é, quase necessariamente, um disciplinador de emoções. Deve ser enxuto, pode ser simples e até pobre em si. Não deve almejar dizer tudo. Não precisa dizer tudo. Tudo só será dito com a melodia.

Seqüencializar acordes, produzir melodias, repisar batidas rítmicas, tocar em conjunto são verdadeiros exercícios de manobra que preparam o cancionista para o resgate das experiências. Não é difícil aceitar que uma canção tenha sido instantaneamente composta no já famoso guardanapo de papel de botequim. Na verdade, ela já vinha sendo feita em outros guardanapos, em outras situações, havia dias, meses ou anos. Ela vinha sendo feita até por eliminação, por não ter sido incluída, mesmo que parcialmente, em composições anteriores. Isso sem contar que, muitas vezes, a canção já estava pronta, só que carreando um texto não muito convincente. Nesse caso, então, foi uma simples troca de letra.

Mas a canção sai na hora, isso que importa. A naturalidade, a espontaneidade e a instantaneidade são valores preciosos ao cancionista. A rapidez e a eficácia do resgate da experiência provocam o efeito de sentido *inspiração*.

FIGURATIVIZAÇÃO

Creio que a naturalidade aloja-se na porção entoativa da melodia, naquela que se adere com perfeição aos pontos de acentuação do texto. A impressão de que a linha melódica poderia ser uma inflexão entoativa da linguagem verbal cria um sentimento de verdade enunciativa, facilmente revertido em aumento de confiança do ouvinte no cancionista.

A canção, como a música, transcorre e só tem sentido no tempo. Ela precisa do tempo para se constituir. No entanto, mais que tudo, desafia a inexorabilidade do tempo, materializando-o em substância fônica vocal. Transforma o tempo perdido em tempo ganho. Cada vez que se repete uma canção, recorda-se um fragmento de tempo (basta lembrarmos quantas circunstâncias em nossa vida estão ligadas a uma canção ou, em sentido inverso, quantas canções estão impregnadas de circunstâncias). O núcleo entoativo da voz engata a canção na enunciação produzindo efeito de tempo presente: alguém cantando é sempre alguém dizendo, e dizer é sempre aqui e agora. Assim que a melodia entra em periodicidade e fixa suas freqüências no campo tonal, o tempo do dizer se perpetua como um tempo presente que vale a pena reviver. O embrião entoativo, que perpassa as vogais, reproduz a circunstância de enunciação a cada execução.

Por isso, o caráter efêmero e imperfeito das entoações jamais deveria ser confundido com resíduos vocais deixados pela pouca habilidade musical do cancionista ou com o desejo de mencionar o linguajar pitoresco. As entoações sustentam o efeito de naturalidade no mesmo campo sonoro em que se dão a estabilização e a periodização melódica programadas pela composição. Portanto, elas são também programadas, mas para parecerem não programadas. Assim como um ator que elabora exaustivamente um texto para dizê-lo com a máxima naturalidade, as entoações são cuidadosamente programadas para conduzir com naturalidade o texto e fazer do tempo de sua execução um momento vivo e vivido fisicamente pelo cancionista.

Esse processo geral de programação entoativa da melodia e de estabelecimento coloquial do texto pode ser denominado figurativização por sugerir ao ouvinte verdadeiras cenas (ou figuras) enunciativas. Pela figurativização captamos a voz que fala no interior da voz que canta. Pela figurativização, ainda, o cancionista projeta-se na obra, vinculando o conteúdo do texto ao momento entoativo de sua execução. Aqui, imperam as leis de articulação lingüística, de modo que compreendemos o que é dito pelos mesmos recursos utilizados no colóquio.

A tendência à figurativização pode ser avaliada pela exacerbação do vínculo simbiótico entre o texto e a melodia. O pólo extremo desse processo é a própria linguagem oral, na qual as entoações agem sobre o sentido geral da mensagem, mas sujeitando-se inteiramente às determinações lingüísticas. Esporadicamente, surgem esses casos limites na canção popular (exemplos: *Deixa Isso pra Lá, Não Quero Ver Você Triste*). Via de regra, porém, a figurativização é utilizada com equilíbrio e parcimônia, dividindo sua atuação com os recursos musicais de estabilidade melódica.

Dois sintomas podem servir de ponto de partida para o exame figurativo de qualquer tipo de canção: os *dêiticos* no texto e os *tonemas* (Tomás, 1966, p. 69) na melodia.

Os dêiticos são elementos lingüísticos que indicam a situação enunciativa em que se encontra o *eu* (compositor ou cantor) da canção. São imperativos, vocativos, demonstrativos, advérbios etc. (Tatit, 1986, pp. 15-26), que, ao serem pronunciados, entram em fase com a raiz entoativa da melodia, presentificando o tempo e o espaço da voz que canta. O papel dos dêiticos é lembrar, constantemente, que por trás da voz que canta há uma voz que fala.

Os tonemas são inflexões que finalizam as frases entoativas, definindo o ponto nevrálgico de sua significação. Com apenas três possibilidades físicas de realização (descendência, ascendência ou suspensão), os tonemas oferecem um modelo geral e econômico para a análise figurativa da melodia, a partir das oscilações tensivas da voz. Assim, uma voz que inflete para o grave, distende o esforço de emissão e procura o repouso fisiológico, diretamente associado à terminação aseverativa do conteúdo relatado. Uma voz que busca a freqüência aguda ou sustenta sua

Scanned with CamScanner

altura, mantendo a tensão do esforço fisiológico, sugere sempre continuidade (no sentido de prossecução), ou seja, outras frases devem vir em seguida a título de complementação, resposta ou mesmo como prorrogação das incertezas ou das tensões emotivas de toda sorte. Conforme veremos na seqüência, durante as análises, os tonemas constituem um dos principais dispositivos que asseguram a significação das canções populares.

A própria existência da maioria dos cancionistas está assegurada pela possibilidade de transformação da fala em canto. A pulsação, a acentuação ou a batucada não explicam, por si sós, o nascimento do maxixe, do samba e da marcha. A "audácia" de se compor melodias sem formação musical só pode se apoiar nas entoações naturais da linguagem oral.

A figurativização permite compreender as primeiras criações lúdicas do samba, as anedotas que se transformavam em marcha carnavalesca, as palavras de ordem das brincadeiras repetidas em estribilhos, o nascimento do samba de breque, as polêmicas através de canções (Noel Rosa *versus* Wilson Batista), as canções-cartas (*Cordiais Saudações, Antonico*), as canções-diálogos (*Eu Dei, Teresa da Praia, Sinal Fechado, Ele Me Deu um Beijo na Boca*), a presença de dicções regionais (composições de Adoniran Barbosa ou de Dorival Caymmi), a música de protesto, as canções-respostas (*Argumento, Diz Que Fui por aí*), o intimismo romântico (*Da Maior Importância, Sonhos, Tá Combinado*) e até a perversão da melodia em função dos acentos das palavras, como ocorre na fala (toda a obra de Jorge Ben Jor).

Figurativização

TENSÕES PASSIONAIS E TENSÕES TEMÁTICAS

Ao descrevermos a gestualidade oral do cancionista, consideramos um ponto de tensividade crucial situado no encontro da continuidade com a segmentação da melodia. Vogais e consoantes, ingredientes mínimos inevitáveis na canção, oferecem o campo sonoro para os investimentos tensivos do compositor. Além de cumprirem um papel fundamental na inteligibilidade do texto e na criação de figuras enunciativas, as vogais e as consoantes são também trabalhadas de um ponto de vista sonoro para poder representar a disposição interna do compositor.

Assim, ao investir na continuidade melódica, no prolongamento das vogais, o autor está modalizando todo o percurso da canção com o /ser/ e com os estados passivos da paixão (é necessário o pleonasmo). Suas tensões internas são transferidas para a emissão alongada das freqüências e, por vezes, para as amplas oscilações de tessitura. Chamo a esse processo *passionalização*. Ao investir na segmentação, nos ataques consonantais, o autor age sob a influência do /fazer/, convertendo suas tensões internas em impulsos somáticos fundados na subdivisão dos valores rítmicos, na marcação dos acentos e na recorrência. Trata-se, aqui, da *tematização*.

Passionalização

Tematização

A tematização melódica é um campo sonoro propício às tematizações lingüísticas ou, mais precisamente, às construções de personagens (baiana, malandro, *eu*) de valores-objetos (o país, o samba, o violão) ou, ainda, de valores universais (bem/mal, natureza/cultura, vida/morte, prazer/sofrimento, atração/repulsa). Por intermédio da tematização, o cancionista pode exaltar sua pátria (*Aquarela do Brasil, Brasil Pandeiro, País Tropical*), sua gente (*Morena Boca de Ouro, O Que é Que a Baiana Tem?, Mulata Assanhada*), sua música (*Samba da Minha Terra, Baião*), a natureza (*Águas de Março, Refazenda*); pode produzir os gêneros dançantes (marchinhas de carnaval, *rock* jovem, samba de gafieira, xote para forró etc.), os rituais de clima (*Construção, Morte e Vida Severina*); pode criar modelos rítmicos (bossa nova, jovem guarda); pode se integrar no gênero da moda (*rock, reggae, rap, funk, blue*). Enfim, a tendência à tematização, tanto melódica como lingüística, satisfaz as necessidades gerais de materialização (lingüístico-melódica) de uma idéia. Cria-se, então, uma relação motivada entre tal idéia (natureza, baiana, samba, malandro) e o tema melódico erigido pela reiteração. Essa materialização (essa marca) já desempenhou inúmeras funções na cultura brasileira: marca de liberdade, marca de juventude, marca de malandragem, marca de brasilidade, marca de regionalismo, marca de revolta, marca de modernidade, marca de mercado, marca de novela.

A dominância da passionalização desvia a tensão para o nível psíquico. A ampliação da freqüência e da duração valoriza a sonoridade das vogais, tornando a melodia mais lenta e contínua. A tensão de emissão mais aguda e prolongada das notas convida o ouvinte para uma inação. Sugere, antes, uma vivência introspectiva de seu estado. Daqui nasce a paixão que, em geral, já vem relatada na narrativa do texto. Por isso, a passionalização melódica é um campo sonoro propício às tensões ocasionadas pela desunião amorosa ou pelo sentimento de falta de um objeto de desejo.

A passionalização na canção funciona como um reduto emotivo da intersubjetividade. Todas as épocas necessitaram dessas expressões individuais registradas na especificidade tensiva da curva melódica. É o lugar do lírico-amoroso que já tomou forma de modinha folclórica ou semi-erudita, de samba-canção, de bolero, de iê-iê-iê romântico, de *blue* e, no momento, de canção brega. A passionalização é intrigante, pois não fica claro se reflete a maturidade de um movimento, de um estilo ou de um compositor, ou se reflete o declínio da vitalidade do gênero. Vejamos.

O samba firma-se como um ritmo ou até uma batucada enquanto o samba-canção neutraliza suas arestas e se impõe pela melodia. A bossa nova se consagra como batida para depois desandar em inúmeras composições românticas em que a batida se dilui dando destaque à harmonia; sem contar as canções de protesto que abandonam até as inovações harmônicas em nome da clareza melódica (e, claro, lingüística). Roberto Carlos cria a réplica do iê-iê-iê nacional com as frases temáticas do *rock* (*Parei na Contramão*, por exemplo), transformando-se gradativamente

Passionalização

no maior cantor romântico do Brasil de todos os tempos. Aliás, os próprios Beatles, paradigma máximo do iê-iê-iê internacional, começam com os temas dançantes de *I Wanna Hold Your Hand* para, bem depois, se consagrarem como, talvez, os melhores melodistas e arranjadores da canção romântica em todo o mundo (*Girl, Something, Yesterday*).

À parte essas considerações um tanto quanto estáticas a respeito da passionalização e da tematização, quero enfatizar que o projeto geral de dicção do cancionista consiste num revezamento das dominâncias desses dois processos, mais a figurativização, no campo sonoro de uma mesma canção. Isso será reiteradamente verificado na etapa dedicada às análises.

Por ora, só me falta tecer alguns comentários finais sobre o texto da canção.

NARRATIVIDADE

Quando se considera a função intelectiva da segmentação não podemos nos ater apenas às unidades mínimas da linguagem, mesmo considerando as que já estão providas de sentido (palavras e frases, por exemplo). Cada nível de análise tem suas implicações e limitações.

Os fonemas são unidades sonoras pertinentes na formação do sentido mas não possuem autonomia semântica. De qualquer modo, auxiliam no estabelecimento de relações associativas entre os significados das palavras, a partir das similaridades sonoras sugeridas por suas aliterações. A alta incidência de rimas nas canções pode dar a medida de sua importância.

As palavras participam da ordenação das frases ou dos versos e, desfrutando de uma certa autonomia de sentido, podem reportar-se a outros lugares da cultura e até mesmo transformar-se num feixe de significados os mais heterogêneos. Assim também, as frases são fragmentos de significação que funcionam com autonomia em determinadas obras, contraindo relação direta com as frases melódicas. Operando nos níveis das palavras e das frases, diversos compositores optaram, sobretudo nos anos 70, pelas construções icônicas desprendidas das hierarquizações discursivas. Trataremos da noção de ícone na canção popular mais adiante.

Fonemas, palavras e frases entram, de fato, na composição do texto mas são absorvidos por uma outra instância de organização que redistribui o sentido, desta vez em torno de um projeto integral: o projeto narrativo. Enquanto as unidades menores de significado, como as palavras, por exemplo, expressam um sentido parcial aberto às mais distintas derivações no âmbito do ouvinte, o texto promove uma espécie de seleção qualitativa dos conteúdos, de acordo com uma gramática geral que já não é mais apenas lingüística. A gramática narrativa, talvez por sua identificação direta com a história de vida do homem e da humanidade, está se firmando como um modelo promissor para a análise da produção e da compreensão do sentido, seja ele veiculado pela pintura, pela literatura, pelo cinema ou pela canção popular. A semiótica de hoje — proposta como ciência de reconstrução do sentido a partir dos princípios globalizantes de Hjelmslev (1975), aprumada pela fenomenologia de Merleau-Ponty, pela antropologia de Lévi-Strauss e pela narratologia de Propp — tem se aplicado nos estudos da narratividade dentro de um percurso gerativo da significação que vai das instâncias mais profundas (articuladas por universais mínimos do conteúdo) às instâncias de superfície, onde o sentido se estrutura em toda a sua complexidade, antes, porém, de receber o tratamento específico de um código.

Alguns trabalhos já editados no Brasil podem instruir os leitores interessados no aprofundamento dessas pesquisas semióticas[2]. Aqui, optei por chamar à baila apenas as soluções narrativas pertinentes às análises que empreenderemos a seguir, explicando sua aplicação dentro do contexto da obra e na medida de sua necessidade.

Creio que a narrativa, ao organizar globalmente o sentido do texto, chega mais próximo daquilo que o ouvinte capta como conteúdo principal da composição. As emoções da perda em *Nervos de Aço*, *Volta* ou *Pra Machucar Meu Coração*, por exemplo, podem ser estudadas no quadro da semiótica das paixões, a partir dos conteúdos afetivos investidos numa simples relação de disjunção entre o sujeito-enunciador e seu objeto de desejo. Ao contrário, o sentimento de plenitude que há em *João Valentão, Aquarela do Brasil, Fio Maravilha* ou *Beleza Pura* retrata um sujeito eufórico, em conjunção com seus valores. Tal sentimento pode dispensar uma ação de busca, uma vez que não se experimenta qualquer carência (cf. *Aquarela do Brasil*); pode relatar o próprio sucesso da ação de um sujeito que, em conjunção com seus valores modais, tem toda a competência para realizá-la (cf. *Fio Maravilha*); e pode, ainda, retratar um estado posterior à ação, quando o sujeito vive a recompensa pelo que já fez (cf. *João Valentão*). O reconhecimento do verdadeiro objeto (ser/parecer), até então oculto (ser/não parecer) ao ver do observador, pode ser enfocado pela semiótica da sanção (cf. *Sampa*) e assim por diante.

Tudo ocorre como se, pela narrativa, tivéssemos uma experiência de vida bem circunscrita, pronta para ser fisgada pela melodia. Ou, de outro enfoque, é como se a narrativa traduzisse, nos termos da inteligibilidade, a singularidade da emoção descrita nas curvas melódicas. Não é por acaso que a complementaridade entre narrativa e melodia sempre esteve presente não apenas no terreno da canção mas também na ópera, no teatro, na dança, no cinema, na novela de televisão etc.

Em tempo. Aos que já conhecem ou venham eventualmente a conhecer a semiótica, convém alertar para o fato de que os conceitos de figurativização, tematização e passionalização, empregados em larga escala neste trabalho, podem vir a

2. Barros (1988), Courtès (1979), Fiorin (1989), Greimas & Courtès (s. d.).

Scanned with CamScanner

ser confundidos com seus homônimos utilizados na análise discursiva de textos. As duas primeiras noções, principalmente, são dispositivos teóricos complementares na metalinguagem científica da semiótica.

Os conceitos lançados aqui foram inspirados naqueles, com os quais ainda mantêm alguns pontos em comum, entretanto, por força do componente melódico da canção e da própria evolução teórica do pensamento em diversos trabalhos, suas acepções sofreram muitas mudanças, a ponto de adquirir uma autonomia de uso específico para o universo da canção popular.

ARQUICANÇÃO E CANÇÕES

A extensão do sentido produzido por uma canção é certamente inatingível pela análise. O que se tenta, no fundo, é explicar alguns aspectos de produção desse sentido geral, a partir do reconhecimento dos traços comuns a todas as canções, aqueles que, independentemente das particularidades da obra, nos oferecem uma pronta identificação de sua natureza. Aqueles que nos permitem dizer, simplesmente: "Isto é uma canção".

Esse reconhecimento preliminar colabora em dois pontos fundamentais do processo descritivo:

a) em sua penetração no universo da canção popular por uma via própria de sua linguagem, o que contribui para resolver o famoso impasse: "por onde começar?";

b) na identificação dos traços específicos do autor e da obra em conseqüência natural da localização dos traços comuns.

Portanto, os princípios conceituais estabelecidos nos itens anteriores não se referem às canções específicas mas à *arquicanção*. Por trás dessa expressão esdrúxula, o prefixo *arqui*, emprestado da lingüística (arquifonema, arquilexema), define com precisão a idéia, que buscamos, de canção-modelo. Arquicanção é o conjunto dos traços (ou processos) comuns às canções, a partir da neutralização dos traços específicos que as opõem entre si.

Durante as descrições que vêm aí, o leitor perceberá nitidamente, creio eu, três níveis de sentido diluídos na prática analítica:

a) o nível da arquicanção, situado na interseção das canções, que contém os conceitos que participam de todas as análises, notadamente os processos de figurativização, tematização e passionalização;

b) o nível das canções propriamente ditas, em que se verifica a originalidade das soluções adotadas pelos autores em cada uma das obras;

c) o nível dos efeitos de sentido captados na audição, mas indefinidos quanto a sua origem ou forma de produção. Tais efeitos podem ser cogitados e não propriamente analisados.

Penso que esses três níveis nunca deixam de existir, embora possam ser significativamente ampliados e conquistados pela atividade de reflexão. Na verdade, eles estão relativizados entre si. O progresso no nível da arquicanção oferece novos recursos para o nível das análises específicas que, por sua vez, pode explicar alguns efeitos de sentido até então obscuros. De qualquer forma, por definição, os três níveis se alinham instantaneamente, assim que forem assimiladas as novas conquistas descritivas.

Não podendo revelar os mistérios da criação só nos resta valorizá-los, distinguindo-os cada vez mais daquilo que não tem mistério.

Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner

2. AUTORES E OBRAS

DICÇÃO DE NOEL ROSA

A noção de malabarismo aplica-se bem a Noel Rosa. Por predestinação, sorte, vaidade, excesso de talento ou seja lá o que for, em sete anos de atividade, Noel resolveu a equação da canção popular brasileira, produziu o que um bom compositor leva quarenta anos para concluir e lançou um dos modelos mais fecundos para as futuras gerações de cancionistas. Canção, para Noel, era o samba. E samba não era apenas um gênero, um ritmo ou uma batida. Se examinarmos suas criações, samba era uma conciliação de tendências opostas: de um lado, a complexidade da vivência pessoal e seu relato impreciso e aperiódico, de outro, a pulsação regular e os apelos reiterativos das melodias visando à memória do ouvinte e à ginga do corpo. O desafio de fazer samba era atingir a particularidade da experiência com manobras melódicas, sem perder as constâncias musicais do gênero, sobretudo a pulsação periódica da batida.

Noel agia como se o samba já existisse plenamente definido. Não se sentia fundador e muito menos inovador. Sentia-se "bacharel". Diplomado em samba, sem freqüentar escolas de samba. Músico espontâneo, letrista sem contato com as correntes literárias da época (pelo menos, nada manifesto), desenvolveu com perícia ímpar o processo de recortar melodias e cobrir textos com a máxima eficácia de comunicação.

Noel impressiona pela altivez com que tratava o samba. Nunca pôs em dúvida o valor do sambista. Seu orgulho vaza pelos textos e convence o ouvinte pela compatibilidade que mantém com as respectivas melodias. Nunca se pautou por

Scanned with CamScanner

fontes eruditas ou por idioletos populares estereotipados. Exibia uma consciência surpreendente da linguagem do samba. Difícil compreender de onde vinha tudo isso. Difícil identificar exatamente quais teriam sido seus precursores. Sinhô fora o grande expoente da década de 20, compondo samba-maxixe, samba-choro, samba carnavalesco e até samba-samba. Mas, à parte as homenagens genéricas e as coroações como "rei do samba" bem ao gosto do compositor, Sinhô não se propunha a esquadrinhar o samba. Antes de tudo, o sucesso. Noel também, mas sucesso com o samba.

Talvez outros compositores, menos prolíficos, como Caninha, Donga, João da Baiana ou Heitor dos Prazeres tenham sido mais influentes na configuração do que Noel entendia por samba. De qualquer forma, a estrutura e o *ethos* do samba estavam sendo forjados ali, a cada nova composição de Noel e de seus contemporâneos (Ismael Silva, Alcebíades Barcelos, J. Cascata e Vadico entre outros). Nada justificava tanta convicção e tanto rigor no estilo. Como podia saber, com precisão, o que era um verdadeiro samba?

Dúvidas como essa não podem, infelizmente, ser dirimidas à luz de novos fatos históricos. O próprio Noel nunca teve a intenção de explicar o que fez. Aliás, nem daria tempo. O ponto de partida possível é o exame de suas composições.

Chamamos genericamente de samba um gênero musical com características rítmicas definidas, identificado, sobretudo, por uma pulsação regular de fundo. Isso, para Noel, era apenas uma baliza demarcatória, uma espécie de emblema de brasilidade sobre o qual o sambista elaborava contornos melódicos inéditos e adequados à experiência que visava resgatar. Trata-se, aqui, de um ponto crucial na obra de Noel. À melodia cabia fisgar a emoção ou o humor específicos da experiência e não ao texto. A este cabia circunscrever o conteúdo tratado (situação cotidiana, amorosa), sem ultrapassar os limites entoativos que dão naturalidade ao traçado melódico. O equilíbrio malabarístico disso tudo era o samba.

Daí provém a importância do texto de Noel Rosa e os equívocos inevitáveis de sua apreciação.

Noel chegou a um texto ideal para a canção, exatamente porque se preocupava com o samba e não com a poesia. Soube depurar de seus antecessores aquilo que configurava uma linguagem autônoma e altiva.

Estilo Sertanejo

A própria idéia de antecessores é uma incógnita em Noel. Difícil localizar suas fontes de influência. Suas primeiras composições sertanejas (*Minha Viola, Festa no Céu, Mardade de Cabocla, Sinhá Ritinha*) são produtos circunstanciais de uma fase totalmente imatura. Refletem o entusiasmo provocado pelo grupo regional Turunas da Mauricéa (com a embolada *Pinião*, 1928-1929), que inspirou diretamente a formação do conjunto de Braguinha, Flor do Tempo, mais tarde transformado no Bando de Tangarás com a participação de Noel Rosa. Essa hipótese me parece a mais provável, pois em fase de formação de conjunto musical, nada mais esperado que o jovem Noel se deixasse fascinar pelas produções de um conjunto de sucesso.

De resto a canção sertaneja já deixara um rastro de fertilidade, principalmente na produção dos músicos e poetas semi-eruditos. Podemos pensar em Chiquinha Gonzaga, Eduardo Souto, Catulo da Paixão Cearense e, entre os contemporâneos do sambista, Waldemar Henrique, Heckel Tavares e Joubert de Carvalho. Até Sinhô, popular urbano em todos os níveis, fez sua incursão pela música sertaneja com a célebre toada *Alegrias de Caboclo*, por exemplo.

A utilização de motivos sertanejos folclóricos pelos eruditos tem um sentido de ancoragem histórica, para que sua produção não se distancie muito das raízes populares e tenha chance de ser reconhecida e apreciada pela coletividade. Tem também o sentido de se aproximar do povo, não pelo que este tem de efêmero e circunstancial, mas por suas manifestações perenes já fixadas na cultura. Afinal, a vasta tradição histórica da música e da literatura eruditas favorece o culto do valor "perenidade" no que tange às obras dos artistas. Isso tudo na linha de que a verdadeira arte resiste ao desgaste do tempo e atravessa as gerações mantendo-se com permanente vitalidade.

No caso dos músicos citados, essa tendência erudita inverte-se e os artistas passam a aproveitar a formação culta como recurso para se dedicarem, quase que exclusivamente, à canção popular. Ao invés de utilizarem motivos folclóricos em peças eruditas, refazem o folclore criando canções que nos causam a sensação de que sempre existiram (*De Papo pro Ar*, por exemplo), reelaboram temas coletados em pesquisas (*Engenho Novo*) e criam lindas melodias à maneira dos motivos anônimos (*Foi Boto, Sinhá* ou *Maringá*). Tanto o texto como a melodia, ou mesmo o tratamento harmônico, conservam os traços sertanejos considerados autênticos e perenes.

Mas o aprimoramento das gravações, com a conversão da energia mecânica em energia elétrica (1927), a perspectiva de se criar canções para consumo imediato nos dias de Carnaval e, especialmente, a consolidação do rádio como veículo de expansão do sucesso apresentaram à geração dos anos 20 um novo desafio correspondente a um novo valor: a eficácia ou a funcionalidade imediata da obra. Alguns autores com formação erudita como Eduardo Souto, Freire Júnior, José Francisco de Freitas e até Joubert de Carvalho (com *Taí*) captaram a nova tendência e se aplicaram em compor marchas carnavalescas.

Noel nunca se preocupou com temas perenes ou que tivessem, porventura, interesse para a comunidade. Sua visão de mundo e seus conteúdos retratados eram sempre de cunho eminentemente pessoal. Do ponto de vista musical, não tinha se-

quer conhecimento de formas perenes ou elaboradas. Como homem de rádio já percebia a eficácia do meio mas não se entusiasmava especialmente com marchas (só as compunha, praticamente, com parceiros) nem se limitava ao período de Carnaval. Seus sambas serviam para o Carnaval e para o resto do ano.

Estilo Semi-Erudito

Ainda na faixa semi-erudita, interessante comentar a pertinência do prefixo "semi".

Desejosos de serem reconhecidos como talentos que ultrapassam a simples esfera popular, os artistas semi-eruditos carregam suas obras com indícios de outro registro causando impressão de maior sofisticação. Entretanto, não convivendo realmente com as questões e as preocupações que movem a atividade erudita da época, pautam seu trabalho por produções obsoletas, como se a arte culta fosse uma arte à maneira dos clássicos consagrados. Não consideram, enfim, a evolução, quer na faixa erudita quer na popular. Pensam em uma escala qualitativa que vai do espontâneo aos mais altos emblemas de depuração clássica onde somente os verdadeiros artistas podem chegar. Resultado: linguagem empolada e melodias que lembram árias européias do século XIX, ainda que simplificadas e reduzidas no tamanho.

Catulo da Paixão Cearense e Cândido das Neves foram os principais representantes dessa tendência semi-erudita. Autores de fragmentos como estes:

[...]
Prossegue embora em flóreas sendas sempre ovante
De glórias cheia no teu sólio triunfante
Que antes que a morte vibre em ti
Funéreo golpe seu... (*Talento e Formosura*)
[...]
Tréguas à minha dor
Ressaibos do meu triste amor
Atro é o meu grande martírio
Das sevícias tenho n'alma a cicatriz... (*Cinzas*)

Na faixa popular, que pode ser extensiva a quase toda a burguesia menos letrada, o semi-eruditismo teve ampla ressonância a ponto de criar escola. Tudo ocorre como se o artista fosse, de fato, representante de um padrão cultural superior, possuindo o dom de traduzir o sentimento lírico em formas universais e perenes. A essa corrente vincula-se parte da obra de Orestes Barbosa (*Chão de Estrelas*), de Lupicínio Rodrigues (*Dona Divergência*) e dos grandes compositores da Mangueira como Cartola, Nélson Cavaquinho, Guilherme de Brito e Carlos Cachaça que, articulando muito bem a linguagem do samba-canção, introduzem passagens semi-eruditas:

Quando no Calvário o Nazareno caminhou
entre lágrimas sorriu pelo dever cumprido
e o seu algoz que até há pouco gargalhou
chorava seu pranto arrependido (*Meu Dilema, apud* Borges, 1982, p. 66).

No âmbito do samba-canção, o emprego dos recursos semi-eruditos não abrange mais o aspecto musical e, mesmo no texto, não chega ao ponto extremo de recuperar termos pertencentes ao que Ary Vasconcelos chamou de "museus dos dicionários"[1]. Permanece, porém, a idéia de que uma linguagem mais rebuscada pode valorizar o samba retirando-o do registro coloquial e passageiro da linguagem cotidiana. "Grandes" conteúdos necessitam de formas condignas!

Já há um estudo bem conduzido por Beatriz Borges a respeito das letras desse tipo de samba. A autora examina essa "elevação" de linguagem como um fator de brilho e originalidade, utilizada pelo compositor para produzir o efeito de sentido raridade.

> [...] nessas letras a consonância é um alvo. Há um modelo a ser alcançado. Há um desejo de rima, um desejo de acertar, de compor de acordo com um padrão estético, que não é vigente, porque é antigo, mas continua vigorando como padrão estético para esses compositores. Eles não pretendem quebrar com norma estética nenhuma; pelo contrário, procuram fazer valer as normas que conhecem: o padrão romântico-rebuscado. Asceticamente, num processo de aprimoramento lingüístico, a purificação da linguagem acompanha um desejo cristão de aprimoramento vivencial (Borges, 1982, p. 52).

E mais adiante:

> Atrás de um preciosismo, no entanto, é que a maioria dessas produções segue, procurando se afastar o máximo possível da linguagem comum, diária, coloquial. Atrás de palavras raras — pois é da escolha vocabular refinada que depende a originalidade das letras e a capacidade de causar emoção —, atrás de palavras *literárias*, que exerçam o mesmo fascínio que despertam no seu autor, este, zeloso, prefere uma forma mais rica, mais refinada para falar de seus mais refinados sentimentos, que em nada podem se ligar à banalidade e falta de brilho de sua existência (*Id.,ibid.*, p. 66).

Por intermédio dessas formas, ligadas ao espírito, os compositores constroem a metáfora da ascensão social e cultural, muitas vezes concretizados em episódios biográficos de encontros com altas personalidades da política e do meio artístico já consagrado. Catulo, por exemplo, gostava de se apresentar para "o escol de nossa sociedade"[2], tendo sido várias vezes recebido pelo presidente da República. Cartola fora recomendado por Villa-Lobos ao maestro Leopold Stokowski...

Mesmo Sinhô, coloquial por excelência, não deixou de experimentar construções do tipo:

1. "Vicente Celestino, Catulo & Cândido das Neves", em *História da MPB*, 1982, p. 2.
2. "Cândido das Neves. Catulo da Paixão Cearense", em *Nova História da MPB*, 1978, p. 5.

Scanned with CamScanner

Aí, então, dar-te eu irei
O beijo puro na catedral do amor (*Jura*)

que provoca um sentimento misto de gramática, estranhamento e deboche.

Os poetas eruditos gostam. Mas neste "gostar" há uma relação de tolerância paternal, de justificativa do *kitsch* pela autenticidade da proveniência sociocultural. É quando Mário de Andrade acha "delicioso" ou Manuel Bandeira diz que o trecho citado é "uma dessas coisas incríveis que parece descer dos morros lendários da cidade, Favela, Salgueiro, Mangueira[...]". Não chega a ser um respeito artístico de mesmo nível. Um erudito vê o semi-erudito como um aristocrata vê um novo- rico: admira a vitalidade e "compreende" os excessos.

Estilo de Sinhô

O semi-eruditismo não é um traço característico da obra de Sinhô. Sua especialidade era preparar canções para o sucesso. Nesse sentido, antecipou a mentalidade radiofônica que só se consolidaria na década de 30. Em razão dessa busca constante de uma fórmula infalível para o êxito, Sinhô sintetizava ritmos, procurava temas que fossem instigantes, compunha para o teatro de revista, para o Carnaval e ainda não perdia oportunidade de divulgar suas músicas ao vivo (na famosa Festa da Penha ou mesmo nas casas de venda de instrumentos). E quando o número de suas composições era insuficiente não titubeava em apoderar-se de outras cujo sucesso lhe parecia garantido.

Sinhô chegou a um modelo de melodia simples e direto que caía no gosto do público com a eficácia de um *jingle*. Jamais obteve o mesmo nível de conquista no texto, em que demonstrava hesitação e certa dificuldade de acabamento. Escorando-se quase sempre no plano da crônica social (que assegurava boa parte do sentido de suas letras) e lançando mão de recursos imediatamente identificáveis, como pequenos provérbios, ditos religiosos ou outras formas em vias de cristalização (por exemplo, a interação amor/orgia/malandragem), Sinhô compensava a precária coesão interna de seus textos e preservava, ao mesmo tempo, o registro coloquial reclamado por suas melodias entoativas.

Embora seus maxixes evocassem ritmicamente o samba, sua forma de composição estava mais afinada com o espírito funcional da marchinha: concisão de letra, apenas o suficiente para um recado pessoal, uma sátira social, uma palavra de ordem ou mesmo para preencher a totalidade das frases melódicas já criadas; concepção musical de consenso, andamento dinâmico e melodia facilmente memorizável. Compunha, enfim, com a receita do êxito. Tal habilidade encantava os novos

compositores que, intuitivos como Sinhô, viam em sua produção musical os contornos de uma nova profissão.

Noel, ao que tudo indica, admirava muito Sinhô[3], mas, certamente, não se influenciou pelo seu estilo de composição. Além da habilidade e da naturalidade conquistadas pelo grande mestre e desenvolvidas ininterruptamente nas marchinhas da década de 30, Noel buscava ainda um terceiro traço para formar o tripé daquilo que entendia por samba: a profundidade.

Habilidade, em Noel, era equilibrar-se na pulsação rítmica que muitos de seus contemporâneos (e talvez ele próprio) chamavam de samba, independentemente da orientação tomada pela melodia ou do sentido definido pelo texto. Mais que a preservação de um gênero, tratava-se, naquele momento, de traçar um conjunto de regras básicas para a composição brasileira, a partir de cujas restrições os autores pudessem exibir suas perícias técnicas e comprovar, a cada nova criação, a fecundidade da matriz rítmica nacional. Noel sempre fez questão dessa habilidade, embora ela representasse, em sua obra, apenas um ponto de partida.

A estratégia persuasiva mais afinada com a manifestação da habilidade, nessa acepção específica, é sem dúvida a tematização.

Noel rebatia a habilidade e toda a sua destreza técnica com a naturalidade, proporcionando a sensação de que tudo acontecia sem o menor esforço. Para tanto, só propunha melodias dentro de um absoluto controle entoativo de suas inflexões. Jamais cantou o que não se pudesse falar utilizando uma curva equivalente. Mesmo ao elaborar textos para os parceiros, nunca deixou de procurar as frases que pudessem extrair da melodia preestabelecida uma raiz entoativa. Para imprimir esse caráter coloquial urbano em suas composições sempre esteve distante do semi-eruditismo e da nostalgia bucólica da canção sertaneja (exceto nas citadas experiências precoces, sob a influência dos Turunas da Mauricéa). Grande parte de sua obra apresenta, em primeiro plano, a interação entre habilidade e naturalidade, revelando o lado lúdico do samba (exemplos: *Palpite Infeliz, Com Que Roupa, Seja Breve* ou *Conversa de Botequim*).

Evidente, pelo que já vimos, que a naturalidade está intimamente associada ao processo de figurativização.

A profundidade chegou à canção popular brasileira pelos estratos narrativos da composição de Noel Rosa. O compositor sentiu a possibilidade de propor textos densos, singularizados por um tratamento subjetivo, sem ampliar demais o pequeno campo sonoro reservado pela melodia (houve, por certo, um aumento de letra, principalmente quando Noel propõe várias estrofes para recortar a mesma melodia,

3. Jacy Pacheco relata, em tom de lenda, uma visita dos irmãos Noel e Hélio Rosa, ainda muito jovens, à casa de Sinhô. Caso as informações não correspondam exatamente aos fatos, parece inegável, pelo menos, que o "rei do samba" despertava enorme fascínio no futuro compositor da Vila (Pacheco, 1955, p. 36).

Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner

mas nunca a ponto de exorbitar dos limites temporais que otimizam a canção). Em outras palavras, ele percebeu que uma pequena extensão de linha melódica é suficiente para içar conteúdos complexos, desde que o texto dê margem a tal exploração. O esquema até então praticado na canção urbana, ou seja, melodia breve/texto ligeiro, refletia uma descrença dos autores no potencial das curvas entoativas, em se tratando de expressar emoções profundas num curto espaço de tempo. Com Noel (não exclusivamente, mas principalmente com ele), a canção abriu seu campo sonoro às questões humanas de maior alcance, sobretudo no plano afetivo. Iniciou-se uma ampla exploração dos estratos narrativos da letra (o que, mais tarde, seria a tônica do samba-canção) tanto em sua forma linear como em sua forma sintética. No primeiro caso, Noel criou diversos textos que perfaziam todas as etapas do percurso narrativo, utilizando o recurso de várias estrofes para recortar a mesma macrosseqüência melódica (exemplos: *Quando o Samba Acabou, Ilustre Visita, Pra Esquecer, Cor de Cinza, Prazer em Conhecê-lo*). No segundo, atinha-se ao núcleo passional do texto, caracterizando um estado de perda ou carência, enfim, um estado de disjunção entre personagens e valores afetivos, de modo que as narrativas permaneciam implicadas nesse núcleo, quer por terem-no gerado, quer por serem dele decorrentes.

A forma sintética de narrativa se traduz, portanto, no núcleo passional, que é uma espécie de centro psíquico onde se acumulam os estados resultantes de operações transformadoras. Trata-se de um lugar em que o sujeito sente a tensão de seu estado disjuntivo, vivendo paixões como tristeza, solidão, ciúme, esperança, frustração, ódio etc. Sendo proveniente de narrativas anteriores e, quase sempre, gerando novas ações, o estado de paixão pode ser visto como um centro que contém tais narrativas em forma condensada. Noel compunha no sentido de fazer vir à tona todas essas dimensões do núcleo passional, a partir do contato do texto com a melodia adequada. É quando o compositor explora seus sentimentos mais íntimos, mesmo aqueles inexplicáveis, e, no entanto, a melodia desce lá no fundo para fisgar a autenticidade da emoção, viabilizando a atuação persuasiva da música. É quando a emoção parece experiência vivida.

Noel, assim como a maioria dos compositores, criou suas principais canções de amor utilizando a forma sintética do estado passional. Podemos lembrar de *Provei, Feitio de Oração, Silêncio de Um Minuto, Três Apitos, Pela Décima Vez, Eu Sei Sofrer, Pra Que Mentir* e *Último Desejo*. Mas, sem dúvida, o compositor da Vila pertence à classe daqueles que mais se aventuraram a penetrar nas zonas fluidas da irracionalidade afetiva, mantendo a transparência do registro coloquial e as insinuações persuasivas da melodia entoativa.

Assim, em *Último Desejo* por exemplo, Noel trata o tema da disjunção amorosa, tão banal em todos os discursos, de um modo totalmente insólito.

Nosso amor que eu não esqueço
E que teve o seu começo
Numa festa de São João
Morre hoje sem foguete
Sem retrato e sem bilhete...
Sem luar... sem violão...
Perto de você me calo
Tudo penso e nada falo...
Tenho medo de chorar
Nunca mais quero o seu beijo
Pois meu último desejo
Você não pode negar

Se alguma pessoa amiga
Pedir que você lhe diga
Se você me quer ou não
Diga que você me adora
Que você lamenta e chora
A nossa separação
Às pessoas que eu detesto
Diga sempre que eu não presto
Que meu lar é um botequim
Que eu arruinei sua vida
Que eu não mereço a comida
Que você pagou pra mim

A partir de uma metáfora recorrente em sua obra, qual seja a "morte do amor", já utilizada em *Silêncio de Um Minuto,* o autor propõe um desdobramento passional inesperado.

Durante a primeira parte, tomamos conhecimento da impossibilidade do amor sem outros esclarecimentos. Tudo indica, ainda, que a inevitável ruptura é altamente dolorosa e, de acordo com a metáfora, fatal. Na segunda parte, quando o enunciador lança o seu "último desejo", temos, na verdade, não apenas um pedido, mas os estilhaços da forte comoção vivida com a perda do amor.

Na esteira do "último desejo" vão tanto as marcas, já comprometidas, do bom sentimento de conjunção quanto os sinais da violenta sensação de perda que se manifesta em revolta. O enunciador pede, assim, para poupar os amigos e incitar ainda mais a ira dos inimigos. Não quer desapontar nem uns nem outros. Aos que foram testemunhas de um passado feliz e desejaram a sorte do par, recomenda que se diga que o amor continua apesar da separação:

Diga que você me adora
Que você lamenta e chora
A nossa separação

Aos que torciam pelo fracasso da relação, merecendo, portanto, todo o seu ódio, a esses o enunciador quer oferecer mais elementos disfóricos para instruir sua prática de difamação:

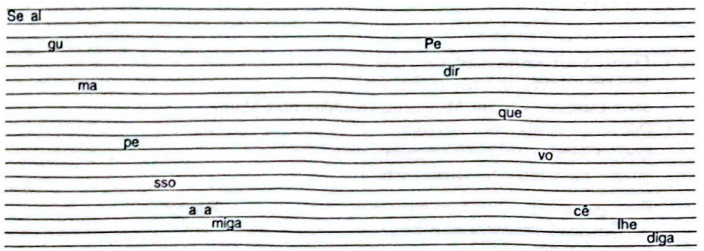
Diga sempre que eu não presto
E que meu lar é um botequim
E que eu arruinei sua vida
Que eu não mereço a comida
Que você pagou pra mim

A extensão do amor e do ódio aos amigos e inimigos respectivamente é uma estranha e, ao mesmo tempo, singular maneira de expressar a veemência da paixão vivida. É como se assim preservasse um pouco da euforia da conjunção e expusesse, com certo orgulho, a marca do sofrimento disjuntivo. Tudo numa linha de viver intensamente os êxitos e as derrotas do amor.

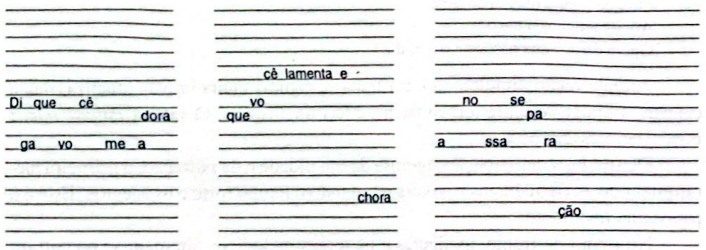
Essa forma de instituir o conteúdo passional no texto poderia ser arriscada para as medidas parcimoniosas da canção popular, não só pela singularidade do enfoque como também pela profusão de narrativas nele implicadas. Diversas versões estão sugeridas na relação entre a vida amorosa e a vida social do enunciador (lembrando sempre que o enunciador pode ser investido pela voz masculina ou feminina, alterando automaticamente o gênero do parceiro mas não a relação em si): Por que há uma dimensão pública em sua vida privada? Por que manter as aparências para alguns? Por que não se comentam as razões da separação? Por que o enunciador prefere criar ou sustentar para si a imagem de oportunista desclassificado? Será que as informações que ele quer fazer chegar aos inimigos têm algo que ver com os motivos da separação? Frases como "Que eu não mereço a comida/que você pagou pra mim", no contexto apresentado, podem suscitar dúvidas quanto ao fato de o enunciador merecer (ou não) a "comida" mas não quanto ao fato de ter sido paga pela(o) ex-companheira(o). Trata-se, aqui, de um ponto pacífico já suficientemente assimilado. Isso levanta outras questões a respeito da posição narrativa ocupada por "você", e assim por diante.

Todos esses estratos narrativos contidos no núcleo passional são automaticamente desembaraçados com a intervenção da melodia. Claro que não aparecem as respostas para a interpretação unívoca do texto, mas surge o compromisso melódico com o que é dito. Se o íntimo conturbado do enunciador está repleto de indefinições afetivas, as inflexões da voz vão descrever exatamente isso. Vão se responsabilizar pelas indefinições. As entoações do canto, assim como as da fala, estabelecem uma relação de sinceridade entre o sujeito apaixonado e as perturbações, típicas de seu estado, relatadas no seu texto. Basta que este último não se afaste exageradamente de um registro em que as coisas poderiam ser ditas com naturalidade (uma afetação semi-erudita, por exemplo, poderia roubar a cena, anulando a relação de sinceridade), e que a melodia expresse, em suas tensões, as variações emotivas que mobilizam o mundo interno do enunciador.

No caso de *Último Desejo*, o pedido insólito que segue a separação vem perfeitamente domesticado pela convicção demonstrada nas inflexões entoativas, desde as notáveis descendências que asseguram um contexto de asseveração categórica[4],



até a contenção emotiva retratada no declínio gradativo e controlado de uma asseveração dedicada às pessoas amigas:



Noel granjeou a fama de grande letrista por acreditar na força potencial da melodia ou, em outras palavras, por perceber que o conteúdo resultante de várias manobras no nível do texto poderiam ser imediatamente cobertas por uma simples inflexão entoativa. Nesses termos, o aprofundamento das questões tratadas na letra não comprometeria em nada a forma sintética da canção, uma vez que a melodia (com suas figuras, seus temas e suas tensões passionais) cortaria o caminho e revelaria o conteúdo, qualquer que fosse seu grau de complexidade.

4. Esse diagrama de transcrição melódica representa o campo de tessitura utilizado pela canção, e os espaços, pelos quais transitam as sílabas da letra, representam a progressão em semitons.

Noel manteve o equilíbrio do samba num tripé composto pela habilidade, a naturalidade e a profundidade, sendo que esta última elevou o prestígio da canção popular no panorama das práticas artísticas. Examinaremos dois exemplos de seu vasto repertório: *Palpite Infeliz* e *Três Apitos*.

Palpite Infeliz

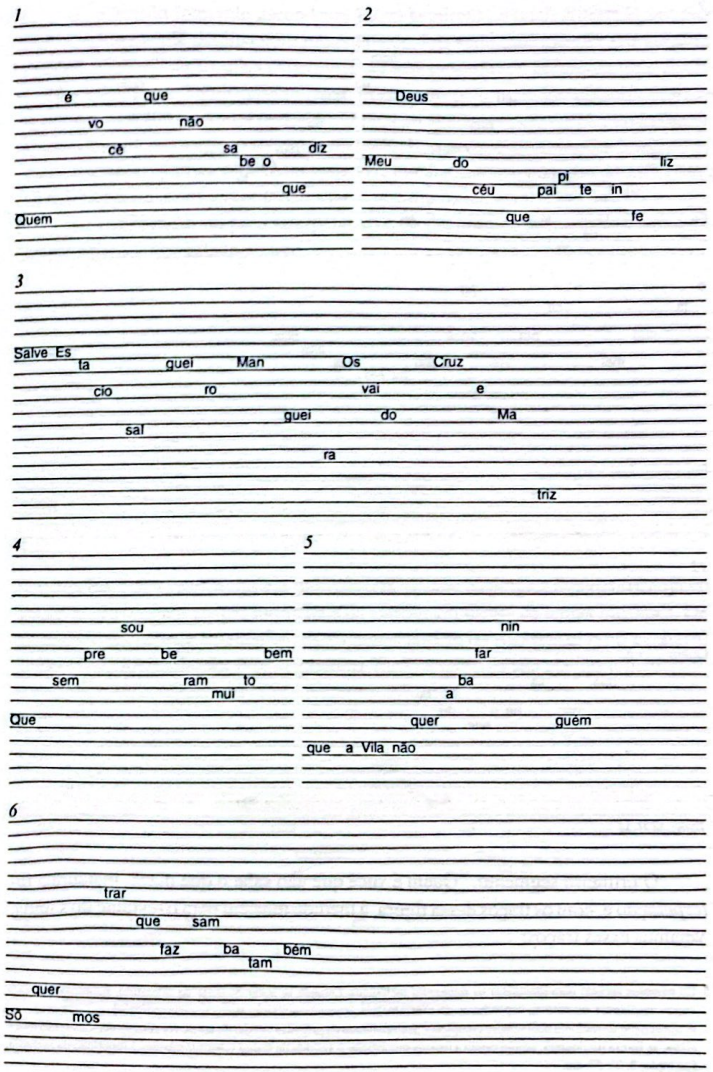
Quem é você que não sabe o que diz?
Meu Deus do céu, que palpite infeliz
Salve Estácio, Salgueiro, Mangueira, Osvaldo Cruz e Matriz
Que sempre souberam muito bem
Que a Vila não quer abafar ninguém
Só quer mostrar que faz samba também

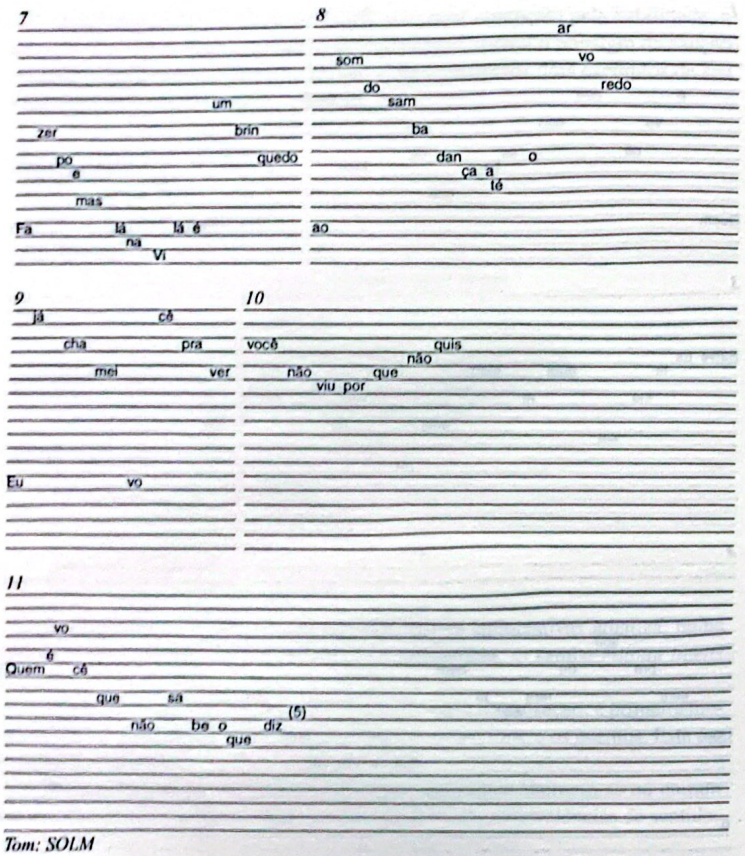
Fazer poemas lá na Vila é um brinquedo
Ao som do samba dança até o arvoredo
Eu já chamei você pra ver
Você não viu porque não quis
Quem é você que não sabe o que diz?
A Vila é uma cidade independente
Que tira samba mas não quer tirar patente
Pra que ligar a quem não sabe
Aonde tem o seu nariz?
Quem é você que não sabe o que diz?

A elaboração simultânea com temas e figuras enunciativas atualiza, numa canção, a oposição entre leis musicais e leis lingüísticas. O samba *Palpite Infeliz* ilustra bem esse processo.

De fundo, a demarcação rigorosa da tonalidade e da pulsação, a primeira hierarquizando as freqüências e a outra regulando o tempo forte e os acentos. Este é o panorama invariante.

No plano de frente, as figuras e os temas melódicos alternam-se ou entram em sincretismo num mesmo campo sonoro, produzindo ambivalências de sentido.





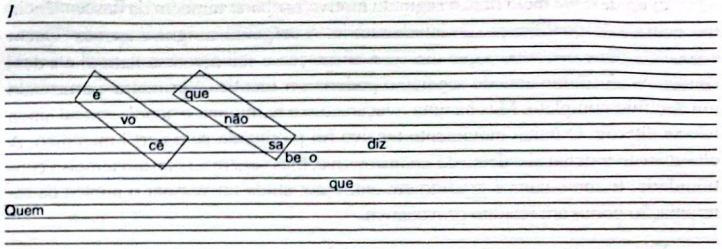
Tom: SOLM

O primeiro segmento, "Quem é você que não sabe o que diz?", instaura a *interpelação* e, com os traços dessa figura, a medida musical para o restante do samba. Vejamos esses traços:

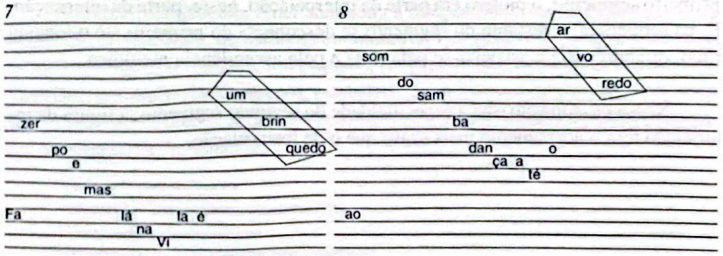
5. Os números servem para identificar *os segmentos* melódicos. Quando se tratar de parte de segmento, falaremos de *fragmento, seqüência* ou *motivo*, dependendo do contexto.
A transcrição da melodia será sempre completa e acompanhada da primeira versão do texto. As demais versões serão transcritas, se forem pertinentes, conservando a mesma numeração acrescida de linhas correspondentes à repetição da melodia. Exemplo: 3, 3', 3" etc.

a) o amplo intervalo ascendente (nove semitons) inicial, atingindo um pico que imediatamente declina com intervalos de dois semitons, adquire um valor entoativo diferente da simples pergunta. Para esta bastaria um acento ou uma discreta elevação. Esse ângulo proeminente desenhado pela melodia adiciona sentidos que recaem sobre o teor da pergunta. O pico no agudo tem um caráter incisivo correspondente à provocação retratada no texto. Isso porque as elevações bruscas, em contexto interrogativo, reclamam respostas imediatas que o texto inviabiliza com a depreciação do interlocutor ("não sabe o que diz");

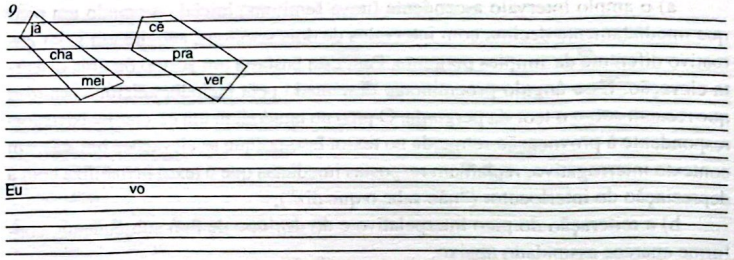
b) a reiteração do pico interpelativo e do declínio de tom subseqüente, conforme aparece assinalado abaixo,



transforma essas seqüências em motivos (em virtude da própria repetição), cuja vocação é migrar para outros momentos da canção em forma de temas musicais. Dependendo do recorte lingüístico, esses temas podem ou não preservar o caráter figurativo da interpelação. Nos segmentos 7 e 8 os motivos são apenas temáticos:



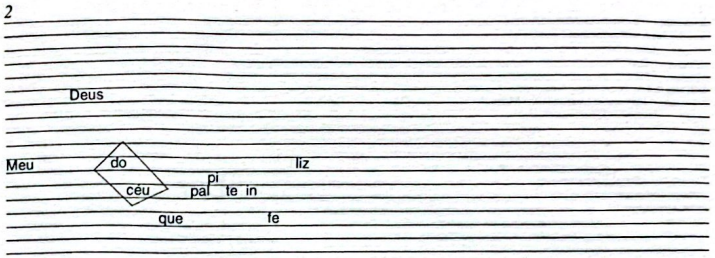
Já no segmento 9, são temáticos e figurativos:



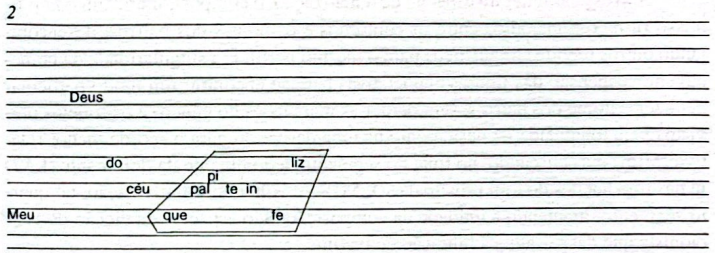
c) no *devenir* melódico, o segundo motivo faz parte também da descendência que acusa a desqualificação do interlocutário. A pergunta, a rigor, é apenas "Quem é você?". "Que não sabe o que diz" já é afirmação e seu percurso natural é a descendência. A última nota do segmento poderia ser idêntica à primeira, perfazendo um declínio completo. Mas há uma relação com a harmonia: o acorde inicial ainda não se alterou. O único movimento tensivo foi produzido pelo perfil melódico. A elevação do tonema não deixa de ser afirmativa, mas sugere ao mesmo tempo a continuidade. E como nada é gratuito em entoação, ainda faz ressoar o núcleo da interpelação como um resíduo provocativo.

No segundo segmento, começa o malabarismo. A redução do intervalo que, no segmento anterior, iniciou a interpelação, aqui inicia uma *interjeição*. Transferindo o conteúdo, o salto, agora de cinco semitons, fica por conta da ênfase entoativa de "espanto" contida na interjeição "Meu Deus do céu"! Ora, a chegada dos dois intervalos iniciais à mesma nota ("é" e "Deus") instaura motivos que possuem o mesmo valor temático mas com pesos figurativos bem diferentes. No primeiro segmento, o motivo era parte da interpelação, neste, parte da interjeição. E, na seqüência, o restante do segmento se desconecta do primeiro até o tonema final, quando volta a associar-se pela rima e pela ascendência melódica.

Nessa desconexão está a especificidade do segundo segmento: a figura da interjeição tem o acabamento mais grave que o da interpelação:



e a exclamação que segue tem uma condução melódica mais sóbria e mais contida, contribuindo, com esse equilíbrio, para a veracidade do comentário. Ou seja, a expressão "Que palpite infeliz!" é pronunciada num campo restrito de tessitura, elevando-se, discretamente, apenas nas sílabas tônicas à maneira do discurso coloquial:

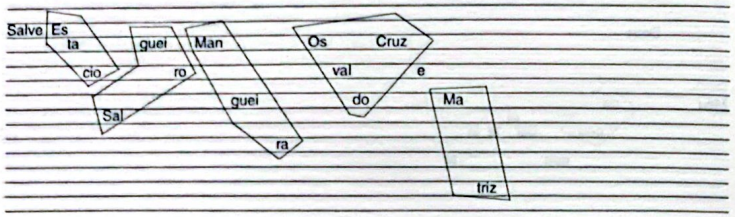


No terceiro segmento, Noel abandona a relação direta *eu/tu* e introduz uma seqüência de exaltação, de natureza enumerativa, que pede, em geral, a reiteração melódica. Propõe, no entanto, um esquema *sui generis* de tematização. Ao invés da reincidência simples dos contornos, estabelece algumas oposições simétricas e estas que se reiteram. Toma o nome de cinco bairros cariocas e alterna melodicamente sua disposição de freqüência:

"Estácio": descendência
"Salgueiro": ascendência/descendência
"Mangueira": descendência
"Osvaldo Cruz": descendência/ascendência
"Matriz": descendência

Scanned with CamScanner

3

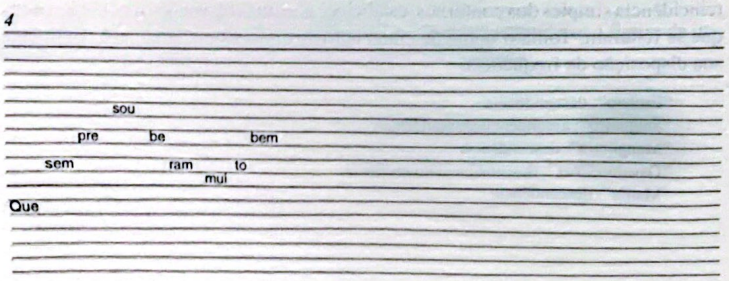


As três descendências, Estácio, Mangueira e Matriz, caminham para o registro mais grave. Entre elas, a contraposição melódica e rítmica de Salgueiro e Oswaldo Cruz (o primeiro mantendo o binário e o segundo com três contra dois) em função complementar, equilibra a seqüência na pulsação do samba.

Com essa arquitetura especial de tematização, o compositor cria um compromisso rítmico e melódico entre os contornos e os nomes dos bairros, desencorajando outros recortes lingüísticos para o mesmo perfil. É a singularidade da homenagem: suspensão das figuras enunciativas para se encontrar um modo particular de dizer o nome dos bairros, sem perder as marcações do gênero e os trajetos previstos pela tonalidade — neste ponto há uma derivação para o acorde menor relativo (MIm) mas buscando, no final do segmento, a dominante da dominante (LÁ7) já nas imediações do tom principal (SOLM) — e voltar à figurativização, no quarto segmento, mantendo a unidade da composição. São aspectos da dicção do cancionista que despertam a admiração do ouvinte.

O quarto segmento retoma a ondulação sóbria da entoação lógica: elevação e descendência diatônicas, gradativas, para atingir o tonema continuativo duplamente tenso, pela ascendência entoativa e pela base harmônica em dominante (RÉ7).

4

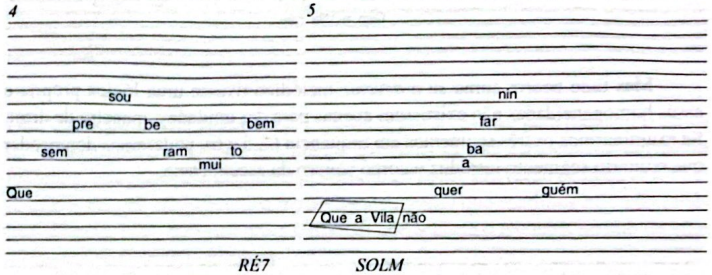


Trata-se de um segmento de passagem e de preparação para a mensagem principal que vem a seguir:

> Que a Vila não quer abafar ninguém
> Só quer mostrar que faz samba também

O enaltecimento da Vila, no quinto segmento, não se funda apenas na nitidez lingüística. A posição que ocupa no *continuum* melódico de resolução da tensão tonal (nesse momento entra o acorde de tônica) já lhe imprime um cunho eufórico que assegura a credibilidade da frase seguinte:

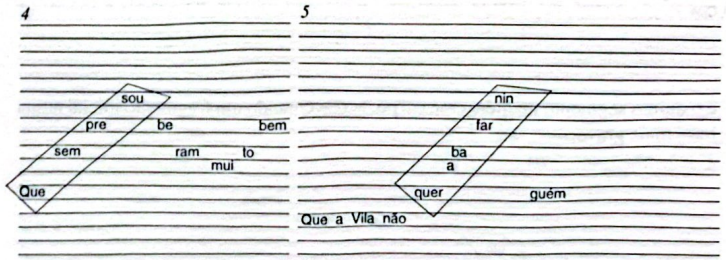
4 5



RÉ7 *SOLM*

E a frase seguinte, como se pode observar, não tem uma configuração melódica muito diferente do segmento anterior,

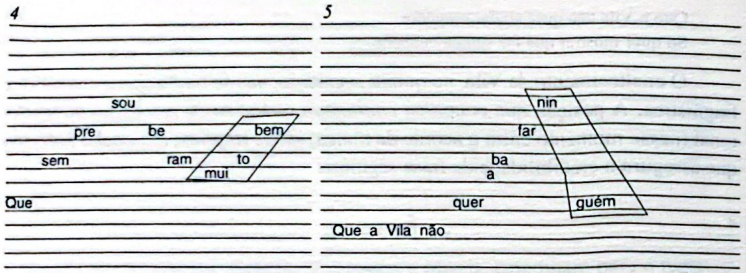
4 5



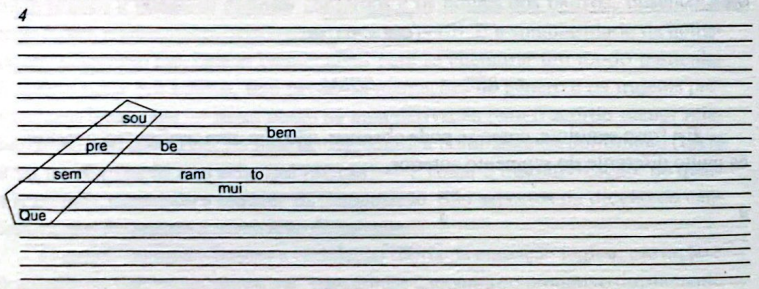
embora o contexto harmônico indique regresso à tonalidade, no primeiro caso, e partida da tonalidade no segundo. É uma espécie de tematização diluída no meio das figuras enunciativas, atribuindo certa homogeneidade à maneira de dizer. Isso ajuda a realçar os traços distintivos da melodia, sobretudo nas finalizações dos tonemas: enquanto o fragmento "que a Vila" traduz uma resolução primordialmente tonal do

Scanned with CamScanner

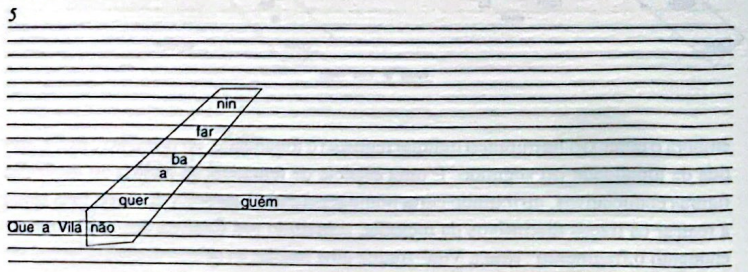
quarto segmento, o final da frase "não quer abafar ninguém" é, antes de tudo, uma resolução tonêmica do mesmo quarto segmento que permanecera em elevação.



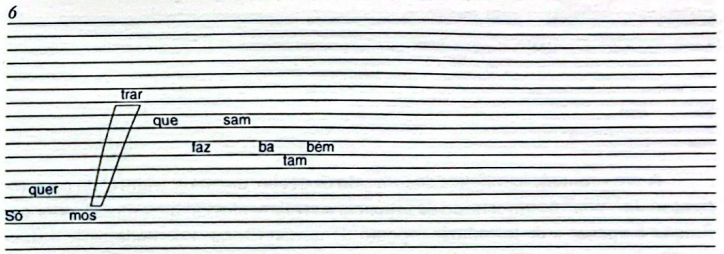
Mas tudo ocorre como se o *devenir* melódico tivesse uma lógica própria e essas homogeneidades não existissem apenas para dar unidade à maneira de dizer. Se examinarmos os três segmentos em seqüência (4, 5 e 6), poderemos depreender que o quarto segmento introduz o corpo sonoro da ascendência,



e o quinto segmento mantém esse corpo, acrescentando um fragmento inicial numa base mais grave:

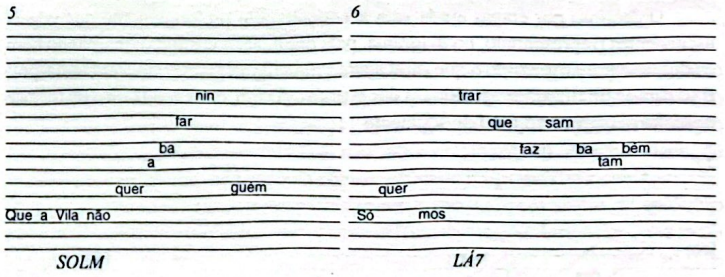


No sexto segmento, o corpo ascendente é retirado, mantendo seus pontos extremos, no grave e no agudo, preparando, com o salto intervalar, a chegada triunfal à tonalidade.



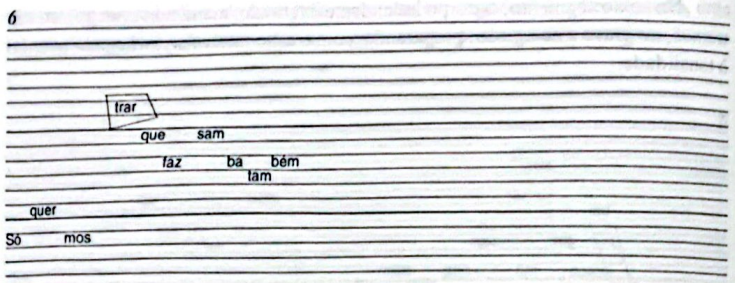
Ora, se a supressão da ascendência é brusca (e assim deve ser para produzir o efeito da nova figura), a medida dos pontos extremos já está estabelecida em nossa memória, assegurando a continuidade natural do perfil. Em razão de fatos dessa natureza, o *devenir* melódico nos transmite mensagens que sentimos mas não sabemos de onde vêm. São sensações eufóricas que acusam o reconhecimento de algo à margem da clareza lingüística.

Mas há também uma determinação harmônica fundamental que distingue a trajetória dos segmentos 5 e 6. Ambos partem do mesmo nível de tessitura mas, sob o primeiro, engata-se um acorde de tônica e, sob o segundo, um acorde de dominante da dominante:

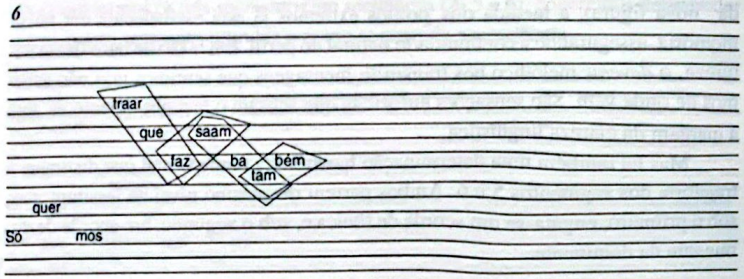


Isso gera, respectivamente, um efeito de saída (incoatividade) com a freqüência bem-definida no grave e um efeito de regresso imediato ao tom, em que as mesmas notas parecem simples apojaturas da freqüência mais aguda, em que se concentra o máximo da tensão.

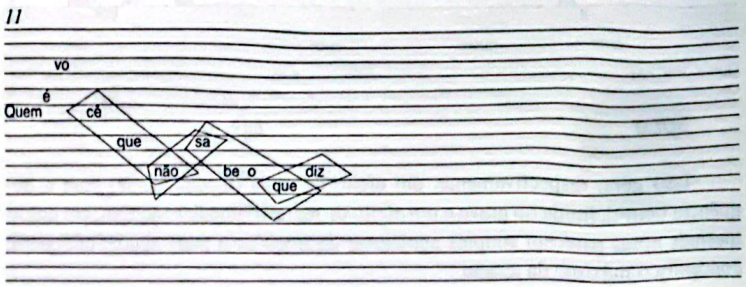
Scanned with CamScanner



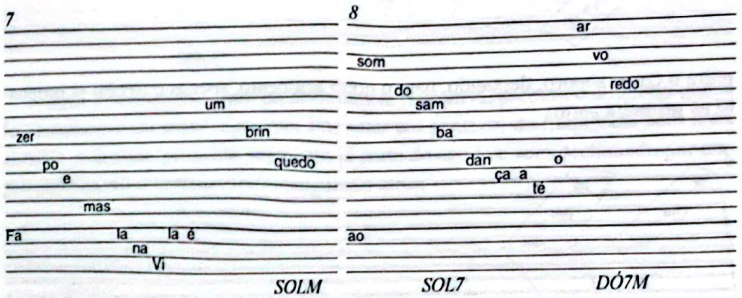
A proximidade harmônica do tom e do desfecho, digamos, triunfal da caracterização da "Vila" dá um sentido de urgência ao fragmento "Só quer mos-", pois sua função é apenas a de introduzir o ponto de tensão ("-trar") de onde parte a descendência por etapas (des.as.des.as.) até atingir a distensão tonal.



O declínio por etapas ainda vem acentuado pelo prolongamento das vogais ascendentes (representado, no diagrama, pela duplicação vocálica), marcando bem as dobras e transformando o que seria apenas uma figura asseverativa em tema-prefixo para as finalizações apoteóticas das estrofes. Assim, carreando outro texto, este desenho reaparece no final do segmento 11:



Na segunda parte, Noel inaugura um novo motivo para a exaltação da Vila, fixando-o como tema nos segmentos 7 e 8. Reparemos apenas que, no sétimo segmento, a frase é pronunciada como uma constatação, sem tensividade (até porque seu tonema repousa na tonalidade) e que, no oitavo, o mesmo perfil ganha tensão pois sua faixa passa para a região aguda e o acorde de tônica adquire uma sétima, transformando-se em dominante (SOL7). Sua função é introduzir a subdominante (DÓ7M) para sustentar esse outro tonema:



Mas lembremos, em tempo, dois aspectos referentes a este tema da segunda parte:

a) ele não é inteiramente novo pois seu fragmento final traz embutido o intervalo de nove semitons, sucedido de um declínio de dois semitons mais dois semitons, que aparece na emissão da primeira frase da canção;

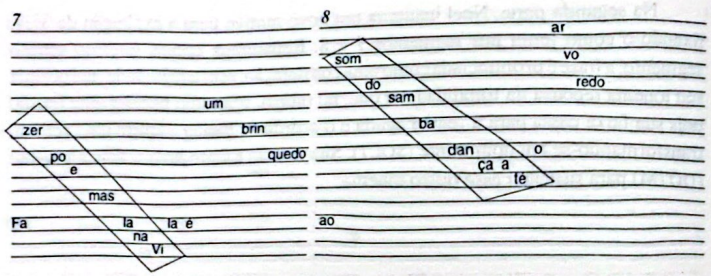
b) já havíamos antecipado, à p. 45, que, no contexto desses novos segmentos, o valor figurativo do tema desaparece.

Quando examinamos, porém, o acréscimo de tensão do sétimo para o oitavo segmento, não podemos deixar de considerar que há, no mínimo, uma preparação para o retorno da figura. Sua presença potencial numa seqüência de tematização tem o sentido de preparar o ouvido e, mais uma vez, assegurar a continuidade, de modo que a figura não seja captada como ruptura de progressão melódica.

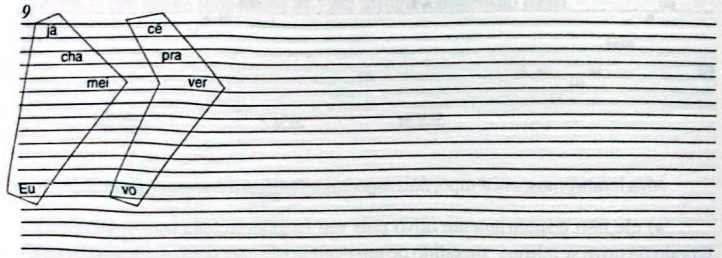
A eficácia da figura enunciativa está em produzir um efeito de colóquio sem se desprender do projeto melódico-temático da canção. Isso exige uma perícia só verificada na produção dos grandes cancionistas. Estes certamente se sentem portadores dessa habilidade, mas, por destino ou ironia, não sabem bem em que consiste.

E assim, nesse caso, o compositor reaplica um recurso já descrito acima. Depois de repetir duas vezes um corpo sonoro descendente, culminando com tonemas na região aguda,

Scanned with CamScanner

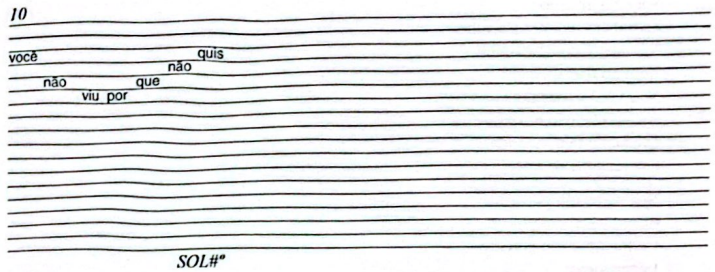


retira o corpo sonoro, deixando, para o nono segmento, apenas o trecho já proposto na primeira parte:

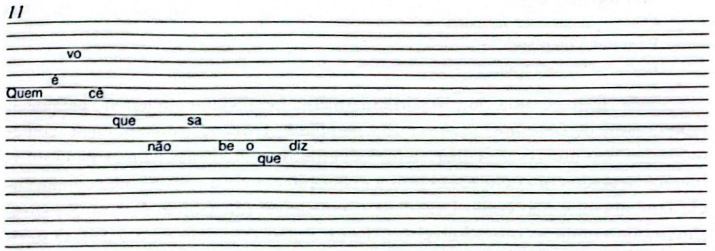


Neste exato momento, recuperando o discurso direto, o texto — "Eu já chamei" e "você pra ver" — recorta e extrai dos motivos todo seu valor figurativo que permanecera virtual na tematização dos segmentos anteriores. O resultado é um texto e uma entoação reintroduzindo conjuntamente o tom de desafio contido na figura da interpelação. A ocorrência reincidente desse motivo faz com que figura e tema se encontrem, a essa altura, em sincretismo perfeito no mesmo campo sonoro. É o auge da transparência de uma canção.

A exploração definitiva do agudo a partir do oitavo segmento, sustentada pela tensão harmônica da progressão subdominante (DÓ7M)/dominante (RÉ7) do segmento seguinte, vai exacerbar a incitação polêmica do desafio de tal forma que mesmo a descendência, roçando a tonalidade no meio do décimo segmento, processa-se em alta freqüência, desviando-se em curva e culminando com a elevação máxima do tonema (este, ainda, reforçado pela tensão do acorde de quinta e sétima diminutas).



Este ápice tensivo, com predominância figurativa, prepara o desfecho que já foi tematizado no sexto segmento. Por estar em contexto de freqüência bem mais elevada, o décimo primeiro segmento já parte do agudo e vem declinando por etapas perfazendo o tema-prefixo inaugurado atrás.



Três Apitos

Quando o apito
Da fábrica de tecidos
Vem ferir os meus ouvidos
Eu me lembro de você
Mas você anda
Sem dúvida bem zangada
Ou está interessada
Em fingir que não me vê

Você que atende ao apito
De uma chaminé de barro
Por que não atende ao grito
Tão aflito
Da buzina do meu carro?

Scanned with CamScanner

Você no inverno
Sem meias vai pro trabalho
Não faz fé com agasalho
Nem no frio você crê
Mas você é mesmo
Artigo que não se imita
Quando a fábrica apita
Faz reclame de você

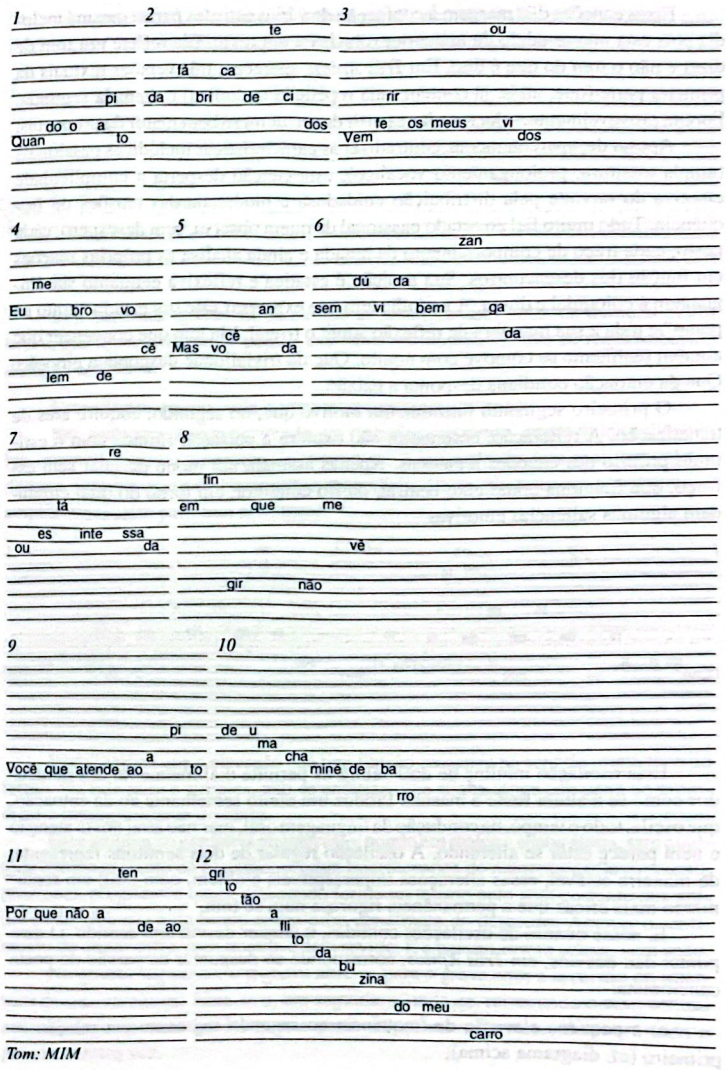
Nos meus olhos você lê
Como sofro cruelmente
Com ciúmes do gerente
Impertinente
Que dá ordens a você

Sou do sereno
Poeta muito soturno
Vou virar guarda-noturno
E você sabe por quê
Mas você não sabe
Que enquanto você faz pano
Faço junto do piano
Esses versos pra você

Três Apitos é uma canção particularmente interessante no terreno passional. É precursora de *Detalhes, Sonhos* e *Tá Combinado*. É a canção do sentimento comedido, que não precisa desenhar na melodia todos os merismas da paixão. O sofrimento é tratado com delicadeza pois a disjunção amorosa é vista como contingência lamentável e não como fatalidade irremediável (cf. *Último Desejo, Eu Disse Adeus*) ou condição insuportável (cf. *Volta, Preciso Aprender a Ser Só*). O sofrimento chega a ser útil, pois do estado de paixão brota a ação de compor:

Faço junto do piano
Esses versos pra você

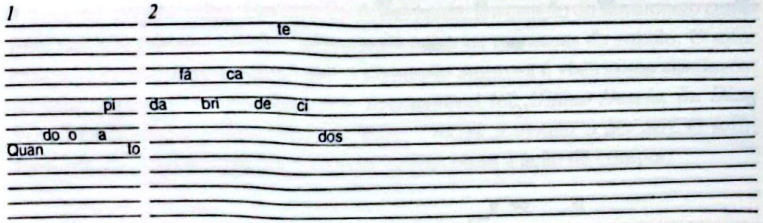
A particularidade desse tipo de canção está em seu projeto entoativo. Ao invés de representar as emoções nas paredes da curva melódica, tais composições preferem produzir figuras de entoação lógica (ou entoação enunciativa) com inflexões pouco variadas e sob controle. O efeito de sentido produzido é o de *intimidade*. Fala-se de amor, de atração, mas o cenário é corriqueiro e o modo de dizer é o mesmo da conversa, na qual o registro de freqüência permanece num espaço cômodo para a voz. Os intervalos, em geral de um ou dois semitons, evitam a monotonia e desenham um tema que passa a funcionar como o tom de relato, de onde saem e para onde voltam todas as variantes do curso melódico.



Essas canções dão margem à confecção de várias estrofes para a mesma melodia pois esta não se adere de maneira exclusiva a um texto. Ela reflete um tom de dizer e não o tom do que é dito. Em *Três Apitos* aparecem três versões textuais da primeira parte (que, aliás, já contém uma repetição melódica) e duas da segunda. Foram, provavelmente, selecionadas a partir de um número bem maior de propostas.

Apesar de, aparentemente, contradizer as características melódicas passionais (ampla tessitura, prolongamento vocálico), esta canção desperta a cumplicidade emotiva do ouvinte pela distribuição cuidadosa e moderada das tensões de freqüência. Tudo muito fiel ao estado passional de quem observa, sem desespero, cada gesto, cada traço de comportamento da amada e ainda analisa as próprias reações em função dos desencontros. Sua posição é estática e reflexiva enquanto sua linguagem é coloquial e direta. A melodia tem que expressar este seu estado "junto ao piano" e toda a sua manobra de reflexão sobre o trivial. Ela tem que convencer que alguém realmente se comove com aquilo. Que da trivialidade desponta a emoção. Que da entoação cotidiana desponta a paixão.

O primeiro segmento introduz um motivo que, no segundo, adquire ares de tematização. A reiteração, entretanto, não explora a pulsação rítmica com o estímulo próprio das canções temáticas. Apenas assinala um modo de falar sem esforço, que funciona como eixo central, ou fio condutor, em torno do qual circundam algumas saliências emotivas.

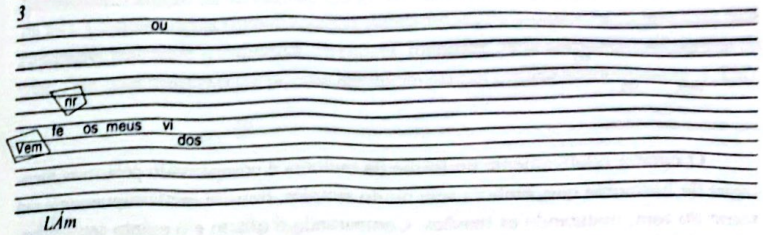


Essa oscilação mínima de dois semitons permite o alinhamento dos conteúdos como se a altura fosse a mesma. Produz um efeito semelhante ao da entoação, que oscila, todo o tempo, na condução da linguagem oral, mas não atrai nossa atenção e nem parece estar se alterando. A oscilação regular de dois semitons representa, de maneira estável, essas alterações imperceptíveis e obtém, com isso, um rendimento mais eficaz que a permanência rigorosa num só tom.

E, nesse quadro de oscilações contidas, qualquer desvio tem sentido. O despontar dos desvios, em *Três Apitos*, corresponde ao despontar da paixão do poeta cancionista:

a) a pequena elevação de freqüência no segundo segmento em relação ao primeiro (cf. diagrama acima);

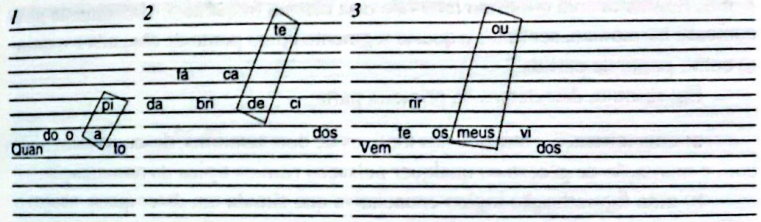
b) a passagem, no terceiro segmento, do acorde maior para o menor, conduzido pela própria melodia que substitui a terça maior pela menor;



c) a expansão gradativa do campo de tessitura com notas de duração muito breve, que apenas roçam os pontos extremos retornando sempre ao registro básico da faixa entoativa.

Esse último desvio, vale a pena comentarmos um pouco.

Seu esquema já vem projetado, no primeiro segmento, como única saliência. No segundo, quando a constância passa a ser o intervalo de dois semitons, ele se destaca num intervalo de cinco sobre uma sílaba átona. No terceiro, novamente, e ampliando o salto para sete semitons:

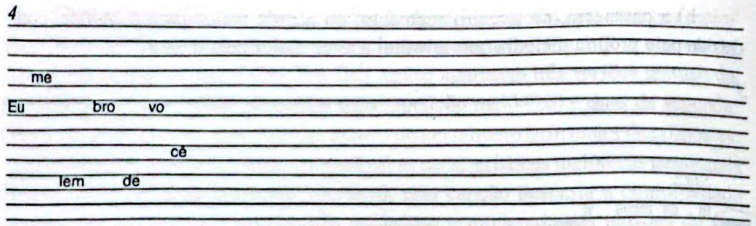


Isso significa que a elevação não tem função entoativa no sentido lingüístico do termo. Na fala pura e simples, não se enfatiza uma sílaba átona sob pena de prejudicar a inteligibilidade do texto.

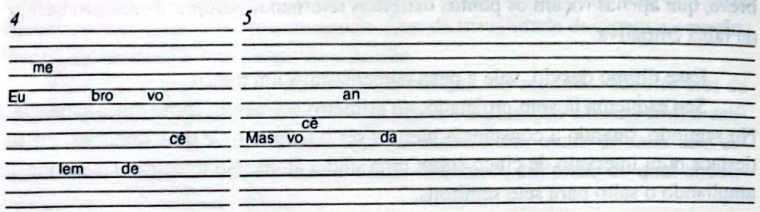
Essa ampliação gradativa do intervalo, pondo em realce a sílaba átona, sem qualquer prolongamento da emissão, produz microtensões de natureza exclusivamente passional, próprias de quem está sendo ferido no íntimo pelo som cortante dos apitos da fábrica que cala fundo como o fio penetrante do desprezo. Apenas o sentimento de quem sofre, sem revolta e sem revide. É a paixão *stricto sensu*, sem ação.

No quarto segmento, o registro abre-se para o grave com a inversão do intervalo de sete semitons. Abre-se e, em seguida, afunila-se, retomando o eixo central e finalizando na nota inicial que, a partir do quinto segmento, detonará todo o processo outra vez.

Scanned with CamScanner



O caráter relativamente uniforme da melodia é compensado pela movimentação da harmonia que, embora seja muito simples, transita ininterruptamente em torno do tom, matizando as tensões. Comparando o quarto e o quinto segmentos, por exemplo:



ambos finalizam com o mesmo intervalo e na mesma freqüência. Unicamente pelo contexto harmônico, sentimos o quarto segmento como ponto de chegada e o quinto como ponto de partida.

Em resumo, detectamos na primeira parte:

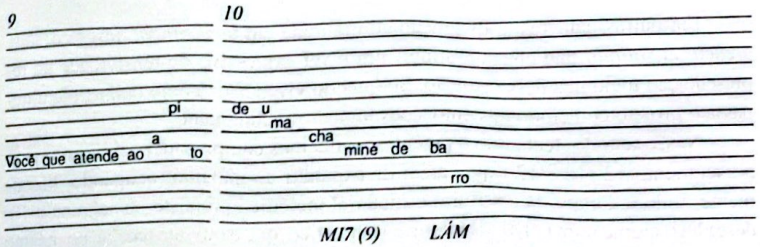
a) uma reiteração, fundada nos motivos de dois semitons, descompromissada com a marcação de gênero ou qualquer pulsação rítmica típica da tematização;

b) uma figuratização lógico-enunciativa que simula um dizer quase neutro e utiliza a reiteração do intervalo de dois semitons como oscilação entoativa, dentro de um registro cômodo e natural da voz. Com esse comportamento coloquial dos contornos melódicos, os fatos corriqueiros podem ser tratados adequadamente;

c) um aumento gradual de tensividade passional por intermédio de ligeiras aberturas intervalares, que não chegam a se desprender do registro médio proposto como centro de condução melódica. Esses pontos extremos, embora apenas roçados, funcionam como sinais subjetivos do estado passional vivido pelo cancionista. São tensões acústicas que representam, como rápidas fisgadas, a tensão íntima decorrente do desencontro ou da disjunção amorosa.

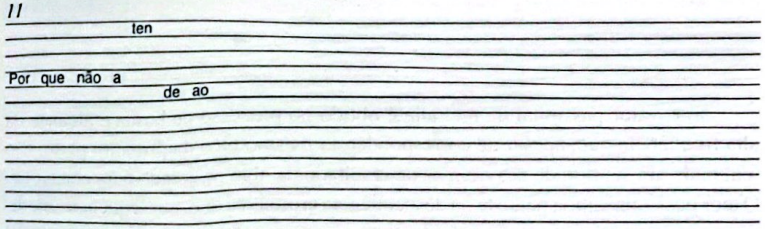
A passagem para a segunda parte da canção não muda nem o tom discursivo, nem o tom melódico. As alterações, entretanto, vão sendo introduzidas paulatinamente até se converterem, no último segmento, num perfil completamente transformado.

O nono segmento reaproveita o primeiro, adicionando-lhe três sílabas antes da conformação do motivo. Amplia-se com isso o efeito figurativo, pois a elasticidade melódica em função do acréscimo dos elementos ditos é típica da entoação no reino da fala. Completando a figurativização, o décimo segmento procede à primeira descendência realmente terminativa, auxiliada, inclusive, pela conversão do acorde de tônica em dominante (MI7) e por sua resolução parcial sobre a subdominante (LÁM).



Mas esta figura asseverativa do décimo segmento tem também o valor temático de antever e, desse modo, preparar, com a cautela peculiar a esta canção, a descendência cromática final, um tanto íngreme, para entrar de forma abrupta.

O segmento 11 retoma a figuração do segmento 9 em posição mais aguda, acusando a proximidade do mais alto grau de tensão, atingido no segmento seguinte.



Neste momento, cabe um parêntese. A questão da disjunção amorosa, ponto nevrálgico da tensividade narrativa que dá origem a inúmeras formas de paixão (despeito, remorso, nostalgia, esperança, desprezo), adquire na segunda parte (em duas versões textuais) desta canção a conformação do *ciúme*. O ciúme do gerente (de algum modo, ele a possui) que na segunda versão aparece explícito,

Nos meus olhos você lê
Como sofro cruelmente
Com ciúmes do gerente
Impertinente
Que dá ordens a você

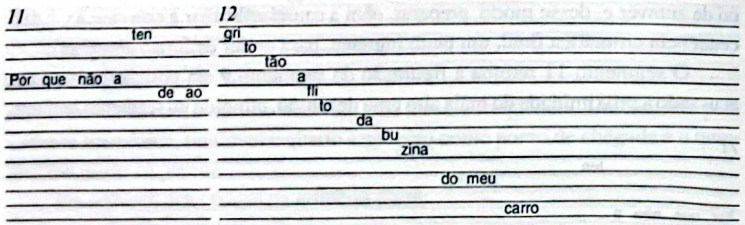
Scanned with CamScanner

na primeira vem camuflado, em metáfora sonora, na relação entre o apito da fábrica e a buzina do carro:

Você que atende ao apito
De uma chaminé de barro
Por que não atende ao grito
Tão aflito
Da buzina do meu carro

Em outras palavras, a disjunção configurada em *lembrança*, *desprezo*, *descrença* ou *solidão* não chega a atingir um nível expressivo de tensividade na representação melódica dessa canção. Só quando vivenciada como *ciúme*, ela ultrapassa o projeto comedido das entoações lógicas predominantes.

Nesse sentido, fechando o parêntese, podemos compreender o ápice atingido no segmento 12 (12 e 12') que, além de expandir ao máximo (ocupando, literalmente, todo o campo da tessitura) o material melódico proposto no segmento 10, desenha o ciúme num perfil, de tal forma sincrético, que o ouvinte recebe, ao mesmo tempo, informações passionais, figurativas e temáticas.



a) o valor passional da melodia é obtido no processo de busca e alcance da alta freqüência que, apesar de corresponder ao mesmo pico da primeira parte, não tem mais um sentido de desvio mas de resultado de algo projetado para chegar ali. O teor passional ainda persiste na descendência cromática que, em seqüência, modifica o caráter lógico do percurso entoativo traçado até então (exceto o segmento 10 que já acena com essa possibilidade). Tal especificidade no tratamento melódico aumenta a impressão de fidelidade do cancionista em relação ao sentimento de ausência que só ele pode pesar. O princípio que rege tudo isso é o da isomorfia das tensões: tensão sonora/tensão subjetiva;

b) o valor figurativo está na descendência em si, perfazendo o trajeto de uma afirmação categórica. É a exacerbação da descendência preconcebida no segmento 10. Esse movimento coincide com o regresso harmônico à tonalidade principal, atribuindo ao perfil um caráter decisivo de finalização. As duas versões lingüísticas cobertas por esse percurso revelam as certezas que motivam o ciúme. A primeira pode suscitar dúvida quanto ao tipo de figura enunciativa formulada, pois o segmento

anterior (11) introduz uma interrogação: "Por que não atende ao grito?" Com esse recorte lingüístico, realmente, o contorno entoa uma pergunta característica, com elevação das sílabas tônicas das palavras sobre as quais incide o núcleo da questão: "atende" e "grito". O que vem a seguir, porém, não faz parte do programa entoativo da pergunta. É pura afirmação: "grito tão aflito da buzina do meu carro". O sinal de interrogação usado no discurso escrito ao final de todo o segmento da frase não corresponde à interpretação entoativa, que naturalmente declina nos momentos afirmativos, mesmo que o contexto geral seja de interrogação.

Com o recorte da segunda versão lingüística,

Com ciúmes do gerente
Impertinente
Que dá ordens a você

a figura da interrogação desaparece, dando lugar à elevação de praxe que antecede a descendência asseverativa. Se ela é um tanto acentuada, a causa é de ordem passional, conforme comentamos acima;

c) por fim, o valor temático é obtido pelo derramamento das sílabas sobre cada ponto marcado pela pulsação regular, virtualmente presente em toda a composição, mas só agora transparente pelo preenchimento lingüístico. Cada sílaba passa a ser um ataque rítmico. Trata-se de um caso incomum de tematização onde o compromisso é menos com a formação dos motivos que com o resgate do gênero. Ao invés da reiteração explícita, a revelação da periodicidade implícita. Como toda informação temática, esta também apresenta estímulos fisiológicos que vão atenuar a força passional, desviando parcialmente as tensões psíquicas para as tensões físicas. É quando por trás da paixão e da enunciação do cancionista desponta sua habilidade com o gênero. É quando Noel Rosa diz que o samba está na bossa.

O equilíbrio do *samba*, nome antigo da canção brasileira, está em manter acesos os três processos (passionalização, tematização e figurativização) mesmo que um deles não atinja o primeiro plano.

DICÇÃO DE LAMARTINE BABO

Na terceira década do século definiu-se de vez a atividade criadora do marchinhista, o fazedor de marchinhas carnavalescas, gênero que vinha sendo projetado desde o início do século para os três dias de fevereiro. Nos anos 20, tudo já estava bem configurado na produção de Freire Júnior (*Os Calças-largas*), Eduardo Souto (*Tatu Subiu no Pau*), Luiz Nunes Sampaio — "Careca" (*Ai, Seu Mé*) e Sinhô (*Pé de Anjo*). Esses compositores, entre outros, conseguiram equacionar um tipo de canção totalmente elaborado em função do consumo imediato. Imediato e bem de-

Scanned with CamScanner

limitado temporal, espacial e socialmente: clímax nos três dias, nos salões e, sobretudo, na classe média que passara a cantar, além de dançar, durante as festas.

A noção de consumo naquela realidade era, naturalmente, provinciana. Não tinha o sentido mercantil que hoje lhe atribuímos. O consumo estava associado à escolha e à adesão dos ouvintes em situações pouco ou nada rendosas para os compositores. A esses, nenhum proveito financeiro dos bailes, das rádios ou da gravadora. Os cachês eram, em geral, destinados aos intérpretes e não havia regulamentação dos direitos autorais.

Acontece que a maioria dos compositores de marchinhas, provenientes da classe média, já não contava com recompensa financeira, sendo que alguns sentiam-se constrangidos em receber dinheiro em troca da criação musical (Alberto Ribeiro, João de Barro e mesmo Noel Rosa no começo da carreira). Compunham mais que nunca para o consumo, só que esse gesto não era marcado financeiramente.

Interessante frisar, contudo, que a canção de carnaval é o protótipo brasileiro da canção utilitária, da canção feita sob encomenda, com características predefinidas. E nessa época, final dos anos 20, início dos anos 30, esse gênero estava completamente concebido e na mira dos principais compositores que disputavam entre si a primazia do reconhecimento popular. Cada um queria fazer a canção cujo consumo fosse o mais veloz e imediato possível, a campeã dos três dias.

Nessa busca frenética da canção ideal nunca houve tanta experimentação no sentido de unir texto e melodia com o máximo grau de eficácia. Qualquer deslize técnico eliminava a canção do páreo. Os compositores foram se tornando cada vez mais hábeis e infalíveis. Como não eram músicos, estavam desenvolvendo a habilidade do cancionista em todos os sentidos, até na extrema valorização do consumo.

Em troca, apenas o prestígio do reconhecimento popular (e dos demais cancionistas). Dois craques indiscutíveis sustentaram a fama da era de ouro das marchas carnavalescas na década de 30: João de Barro e Lamartine Babo. Quero falar sobre este último.

Lamartine adorava operetas e hinos. Apegava-se às melodias. Gostava também de imitar com a voz os instrumentos de orquestra e de banda. Elaborava, intuitivamente, arranjos musicais e introduções que depois cantarolava para os maestros, colaborando diretamente na concepção musical da gravação.

Essas peculiaridades, além de enriquecerem o anedotário, deixam pistas para os interessados em sua composição. São pendores que presidem seu intenso convívio com as canções de carnaval durante a década de 20. Da marcha de hino à marchinha de carnaval vai só um diminutivo, que em nada diminui a força da última. Das melodias das operetas, facilmente memorizáveis, às melodias carnavalescas de assimilação imediata vai, talvez, uma diferença de extensão. Falo, evidentemente, em termos gerais, mas a atração de Lamartine por teatro de revista, do qual participou inúmeras vezes, e sua tendência ao hino — compôs desde hino religioso até

o *Hino do Carnaval Brasileiro* (1938), passando pelos hinos dos clubes de futebol do Rio de Janeiro — certamente contribuiu para caracterizar sua forma de composição, de um lado simples e irreverente e, de outro, elaborada e imponente.

O texto de Lamartine também é carregado de traços constitucionais do autor. O humor, a paródia, o trocadilho e o lirismo — este, em geral, associado a uma certa nostalgia rural (cf. *Rancho Fundo, Serra da Boa Esperança*), que, mais tarde, se transformou em nostalgia dos carnavais dos anos 30 (*Ressurreição dos Velhos Carnavais, Seja lá o Que Deus Quiser*) — são características que complementam suas predileções musicais, convergindo tudo para um trabalho especial em nível de coesão sonora. As canções de Lamartine são sempre fortemente reiterativas, com amplo domínio da tematização. Seu texto sempre decanta alguém ou alguma coisa.

Num certo sentido, a dicção de Lamartine é inversa à de Noel Rosa. Este programa seus segmentos em função das figuras, aquele em função dos temas. Noel encontra os motivos a partir da fala, do relato, da experiência. Lamartine pode atingir a fala com suas figuras enunciativas mas partindo de motivos musicais já devidamente estruturados.

O Teu Cabelo não Nega

O teu cabelo não nega
Mulata
Porque és mulata na cor
Mas como a cor não pega
Mulata
Mulata quero o teu amor

Tens um sabor
Bem do Brasil
Tens a alma cor de anil
Mulata, mulatinha, meu amor
Fui nomeado teu tenente interventor

Quem te inventou
Meu pancadão
Teve uma consagração
A lua te invejando fez careta
Porque mulata, tu não és deste planeta

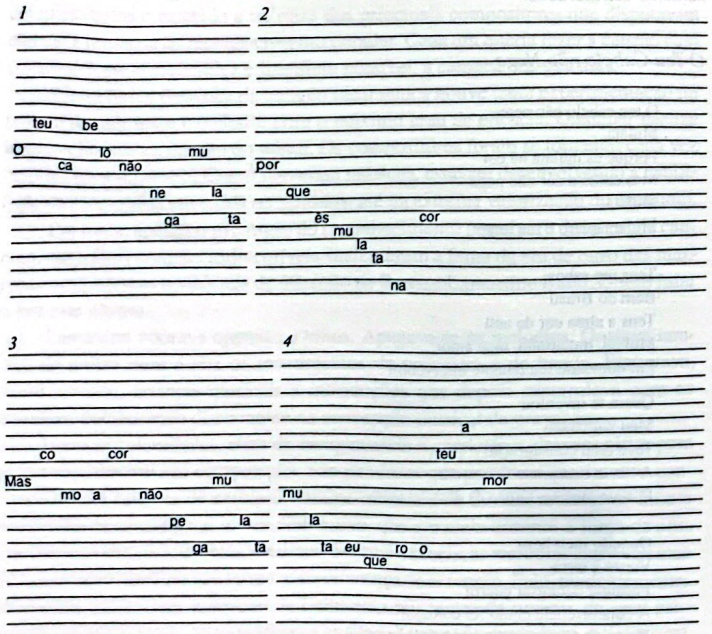
Quando meu bem
Vieste à terra
Portugal declarou guerra
A concorrência então foi colossal
Vasco da Gama contra um batalhão naval

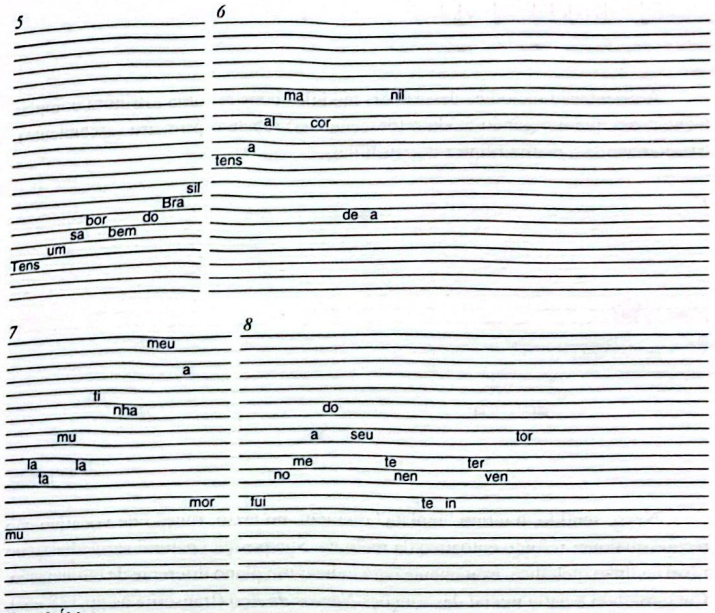
Scanned with CamScanner

O texto que deu origem ao estribilho de *O Teu Cabelo não Nega* foi composto, ao que tudo indica, pelos irmãos Valença (Valença, 1981, p. 88). Lamartine teria extraído apenas esta estrofe:

O teu cabelo não nega
Mulata
Que tu és mulata na cor
Mas como a cor não pega
Mulata
Mulata eu quero o teu amor

de um contexto poético de natureza regional para dar um novo tratamento musical e lingüístico dentro do estilo do linguajar carioca. Teria, então, composto a segunda parte integralmente e talvez mexido na melodia do estribilho. As informações não são muito exatas. De qualquer forma, o estribilho passou pelo crivo de Lamartine, que lhe deu novo contexto e novo acabamento, tornando-se, finalmente, um de seus maiores sucessos.

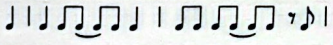




Tom: LÁM

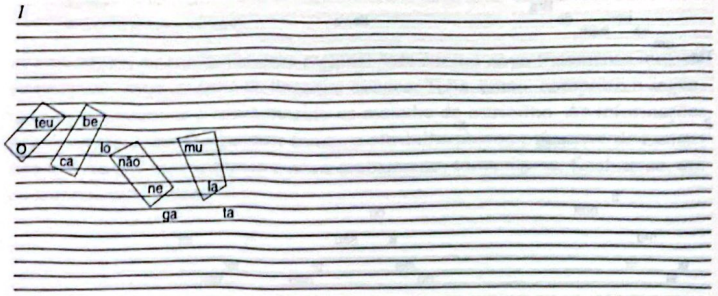
Os quatro primeiros segmentos pertencem ao estribilho. Apesar de o texto simular um discurso direto, com destinatário em segunda pessoa, "O *teu* cabelo não nega", o tratamento melódico não propicia a formação de figuras enunciativas. Os valores temáticos saltam à frente conduzindo a audição de acordo com a manobra dos acentos, das rimas e do motivo rítmico desenhado pela melodia descendente de "mu-la-ta".

Note-se que a distribuição das sílabas sobre o ritmo básico da marchinha, nos segmentos 1 e 3, pulveriza as palavras, trocando sua fluência discursiva por ataques percussivos, criando matriz rítmica própria dentro do compasso quaternário. Ou seja, dentro da técnica musical, ao ouvirmos:

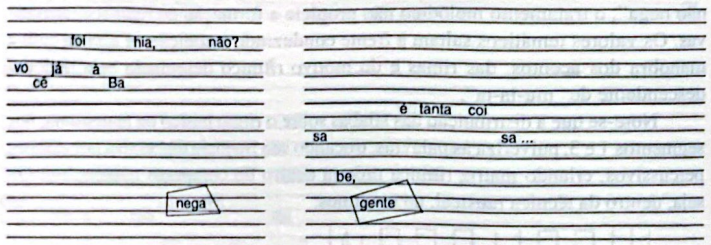


sentimos que o primeiro segmento possui dois módulos rítmicos, cada um contendo três ataques , dois principais e um de preparação (entre parênteses):

A orientação melódica desses dois módulos constrói uma estrutura complementar, em que o segundo módulo (descendente) rebate o primeiro (ascendente), caracterizando a matriz rítmica do estribilho.



Nesse sentido, o termo "mulata" que tem, no texto, função de vocativo não recebe qualquer reforço entoativo da melodia. Sua posição natural seria abaixo do nível da linha melódica, exatamente para indicar um plano diferente de enunciação. Cantarolando a parte inicial das canções *Nervos de Aço* (transcrita às pp.127 e s.), *Você já Foi à Bahia*? ou *Preciso Aprender a Só Ser*, por exemplo, podemos sentir claramente esse tipo de inflexão:

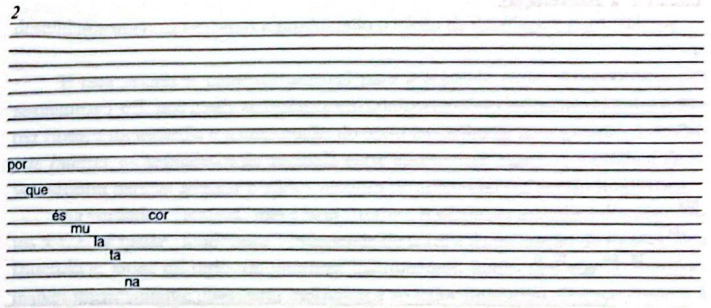


Em *O Teu Cabelo não Nega*, a melodia que cobre "mulata", nos segmentos 1 e 2, está fortemente integrada na estrutura rítmica, deixando em segundo plano a inteligibilidade lingüística. Embora se compreenda facilmente o texto, a posição melódica de "mulata" produz certo efeito de frase complementar. Algo assim como

"O teu cabelo não nega, és mulata". Isso se fôssemos apreciar o valor figurativo. Sua força persuasiva, contudo, está quase toda concentrada na articulação temática do segmento. Daqui decorrem seus impulsos físicos e regulares que justificam o rendimento obtido nos carnavais.

Mas para sustentar o sabor de crônica biográfica, reiterando os episódios do texto, a marchinha resgata a figurativização no segundo segmento. Ao mesmo tempo que mantém a estrutura rítmica em seu primeiro módulo, conservando a síncopa sobre a mesma sílaba de "mulata",

o perfil melódico rompe com a tematização criada no segmento anterior, declinando as notas até o ponto mais grave da tessitura. Tal asseveração dá a esse segmento um efeito de conseqüência lógica do primeiro.



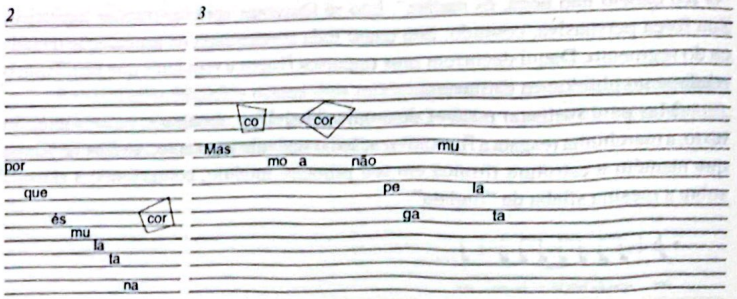
A elevação da última nota em intervalo de cinco semitons (quarta justa) funciona em dois sentidos opostos:

a) reforço da finalização do ponto de vista tonal, pois, nesse momento, instala-se o acorde de tônica;

b) aceno à continuidade pois, do ponto de vista entoativo, o tonema ascendente prepara algo que está por vir. Trata-se, portanto, de um segmento de passagem que leva o primeiro ao terceiro, recuperando a inflexão entoativa e seu valor figurativo;

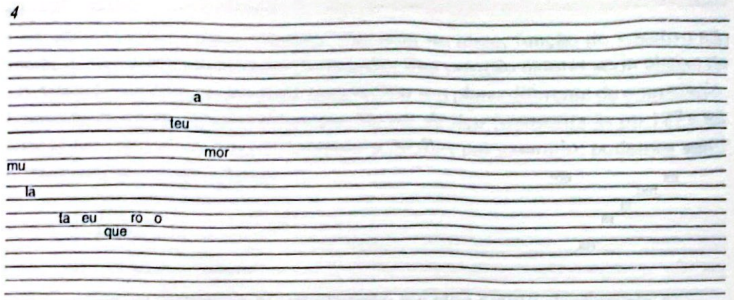
c) podemos falar, por outro lado, de uma terceira função dessa finalização ascendente. Com a suspensão da palavra "cor", este segmento antevê e arma o retorno da tematização que, no segmento 3, faz ecoar o mesmo som em suas duas saliências mais agudas:

Scanned with CamScanner



E retoma-se aqui a matriz rítmica do primeiro segmento. São válidas as considerações já tecidas acima.

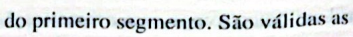
O segmento 4 adota uma outra solução para expressar a mesma figura do segmento 2: a asseveração.



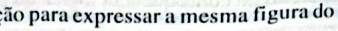
O declínio, desta vez, é apenas um impulso para a elevação da linha melódica que vai praticar a conclusão na região aguda. E trata-se de conclusão harmônica (volta-se à tonalidade) e entoativa (tonema descendente) apesar da ascensão de todo o fragmento. O objetivo é manter a tensão de continuidade mesmo nas afirmações. Esse procedimento reforça a pulsação ininterrupta do surdo que, na instrumentação, representa esse fluxo inesgotável do *devenir* musical. Podemos observar que a tendência geral dos demais segmentos é a elevação. No andamento acelerado e no ritmo marcado desta canção tal tendência assegura uma trajetória eufórica, na qual a tensão é mais física que psíquica. Diferente da passionalização, essa busca da região aguda é um recurso enunciativo de representação da continuidade que adquire, em conjugação com o movimento cíclico do ritmo, um tom de empolgação com o que vem. Daí o gozo do retorno do estribilho e da reiteração contínua. É quando o corpo do ouvinte integra-se simbioticamente ao *devenir* musical.

Para produzir plenamente esse efeito de continuidade, o quarto segmento desvencilha-se da matriz rítmica dos segmentos 1, 2 e 3, simplificando a pulsação e preparando terreno para os módulos quaternários da segunda parte.

Isso significa que os pontos de pulsação que vinham marcados em



reassumem a quadratura do compasso,



desembaraçando as síncopas e produzindo o efeito de decolagem carnavalesca.

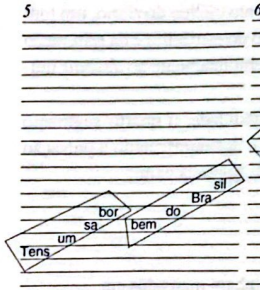
E está criado o contexto musical para a segunda parte. Ao contrário dos segmentos 1 e 3, nos quais se instaura um comportamento indissolúvel entre a matriz rítmica da melodia e a construção do texto (semelhante ao segmento 3 de *Palpite Infeliz*), os segmentos da segunda parte apresentam estrutura melódica flexível, própria para se adaptar a vários recortes de acordo com a versão lingüística.

Na verdade, "flexível" não é bem o termo. A estrutura melódica dos segmentos 5, 6 e 7 é quase "autônoma". Independe do texto e da formação de figuras. Seu fraseado é, antes de tudo, de natureza instrumental: temas que vão se transformando musicalmente com certa indiferença ao valor figurativo. O traço comum é o impulso para o agudo.

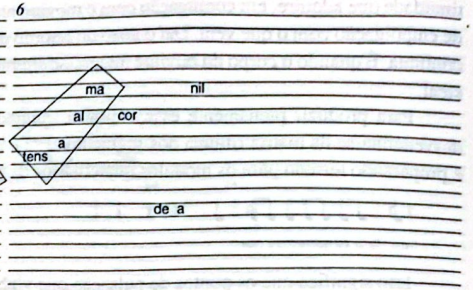
O primeiro impulso vai do quinto segmento à metade do sexto, perfazendo uma tematização ascendente,

Scanned with CamScanner

5



6



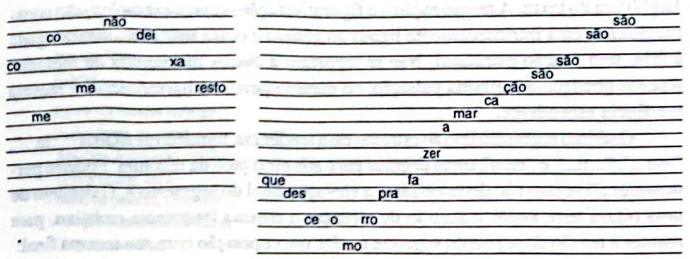
até encontrar as notas de finalização que freiam o processo, prolongando as durações e ampliando consideravelmente os intervalos (ver acima a melodia que cobre "cor de anil") para se chegar à tônica. Esse arremate confere um ar solene à progressão melódica que já vinha sob um impulso triunfal. Tudo como se a marchinha apresentasse, realmente, sintomas da marcha executada como hino nos desfiles patrióticos: o tom enfático e grandiloqüente indicando certeza e determinação.

Assim, nas três versões lingüísticas apresentadas por Lamartine, este sexto segmento abriga os momentos mais pomposos:

a) "Tens a alma cor de anil";
b) "Teve uma consagração";
c) "Portugal declarou guerra".

O contexto geral, no entanto, é dionisíaco e sensual, exaltando-se valores bem menos cerimoniosos, como os atributos da mulata. E mesmo a melodia, apesar dessas marcas de imponência, passa por elas de maneira tão ligeira e transitória que a solenidade sugerida se transforma em alegoria.

Delineia-se, assim, a relação entre marchinha e "marchona" (ou marcha patriótica), a primeira contendo fragmentos da outra, sem qualquer intenção de representá-la globalmente. Ao contrário, a marchinha profana, continuamente, o estilo da marchona, transferindo seus sinais de coletividade, devoção e respeito para um contexto individualista, volúvel e inconseqüente. O diminutivo "marchinha" traz a marca da infantilidade compatível com as brincadeiras efêmeras dos três dias. A referência à marchona é, todavia, importante para caracterizar a inversão de valores. Lamartine, com sua predileção pelos hinos, utilizou muitas vezes esse recurso nas ascendências apoteóticas. Cf. *Moleque Indigesto* e *Hino do Carnaval Brasileiro*:



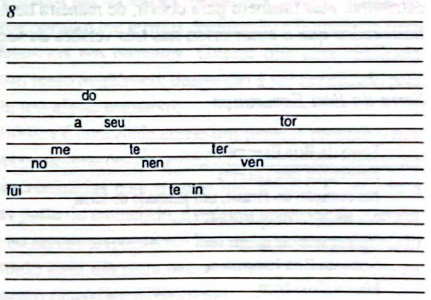
Voltando ao nosso sexto segmento, é sintomático o emprego de uma frase estereotipada, que contém a rima-emblema Brasil/cor de anil, exatamente no trecho melódico mais heróico. Cria-se, então, um fragmento alegórico, ambiguamente remissivo, mas integrado ao projeto melódico ascendente que faz desta segunda parte uma simples manobra (um impulso) para se voltar ao estribilho.

Do ponto de vista figurativo, uma entoação assim concebida não expressa naturalidade, mas sim, um fragmento de oratória com inflexões predeterminadas para o calor da exaltação.

Mas tudo passa muito rápido e o que permanece é a tensão de continuidade armada em todos os segmentos. O tratamento heróico ainda persiste na ascendência do sétimo, numa progressão nitidamente instrumental (frase típica para metais), que soa como um último toque de trombeta anterior à retomada do valor figurativo, no último segmento.

7

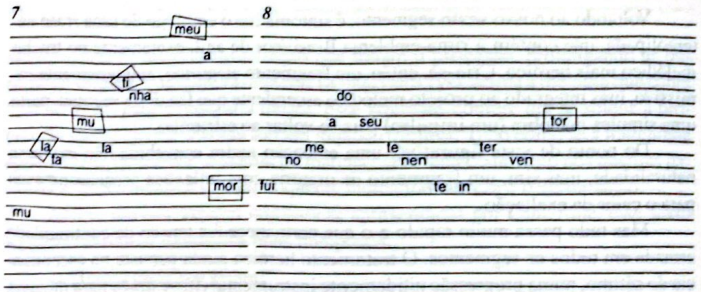
8



Se compararmos a trajetória recortada do segmento 7 com a progressão contínua do seguinte teremos a oposição entre processo temático e processo figurativo. O primeiro acentuando os tempos fortes do gênero (marchinha) e o segundo, apenas passando pela métrica, sem marcação, favorecendo a inteligibilidade

lingüística do texto. A tematização e a figurativização, nesses exemplos, são constitucionais, uma intrinsecamente ligada ao gênero e outra intrinsecamente ligada à fala, sem função estrutural. Não se reportam a outros momentos da melodia. Apenas obedecem à mesma pulsação, no mesmo percurso harmônico e à mesma tendência ascendente.

O sétimo segmento leva ao extremo essa tendência, tomando as sílabas "...la...", "mu...", "...ti..." e "meu" como degraus para atingir o pico da tessitura. Poderia permanecer ali se isso não desvalorizasse a elevação final do segmento 8. O declínio de uma oitava tem, assim, o sentido de alcançar a mesma freqüência embaixo, para manter a tensão do segmento seguinte e criar uma oposição com seu tonema final:



O último segmento retoma a inflexão do discurso lógico-enunciativo, não apenas para dar o sinal de continuidade em nível entoativo, anunciando o retorno do estribilho, mas também para cobrir, de maneira bem inteligível, os desfechos bem-humorados que o autor criou nas três versões da segunda parte.

Serra da Boa Esperança

Serra da Boa Esperança
Esperança que encerra
No coração do Brasil, um punhado de terra
No coração de quem vai
No coração de quem vem
Serra da Boa Esperança
Meu último bem

Parto levando saudades
Saudades deixando
Murchas caídas na serra
Lá perto de Deus
Ó minha serra, eis a hora
Do adeus vou-me embora
Deixo a luz do olhar
No teu luar
Adeus

Levo na minha cantiga
A imagem da serra
Sei que Jesus não castiga
O poeta que erra
Nós, os poetas, erramos
Porque rimamos também
Os nossos olhos
Nos olhos de alguém
Que não vem

Serra da Boa Esperança
Não tenhas receio
Hei de guardar tua imagem
Com a graça de Deus
Ó minha serra, eis a hora
Do adeus vou-me embora
Deixo a luz do olhar
No teu luar
Adeus

Quem compõe canções concebe melodias por intermédio de leis musicais (a) e leis lingüísticas (b):

a) no primeiro caso, os conteúdos eufóricos e disfóricos do autor são disseminados, ordenados e materializados nas inflexões melódicas. Vale dizer que os investimentos semânticos são programados em termos de duração e freqüência para produzirem tensões físicas e emotivas nos ouvintes. Ocorre que esse resultado melódico, em conjugação com um texto lingüístico, destinado a ser executado pela voz, produzirá, necessariamente, um efeito entoativo;

b) no segundo, a linha melódica é concebida como um projeto entoativo que se manifesta em maneiras de dizer (asseverações, perguntas, exclamações, elevações continuativas), perfeitamente sincronizadas com o texto lingüístico. É quando a composição programa, para fazer parte do enunciado, a própria enunciação. Ocorre que esses elementos entoativos, ao serem dispostos em linearidade (em progressão sintagmática), acabam engendrando uma estrutura nessa orientação, ajustando os fragmentos melódicos num processo periódico e recorrente.

Valendo-se de leis musicais, o compositor detona os processos de tematização e passionalização. Com o que chamo de leis lingüísticas, a figurativização.

Partindo de um lado ou de outro, o cancionista só termina seu trabalho quando opera a integração entre leis musicais e leis lingüísticas. Uma análise pode de-

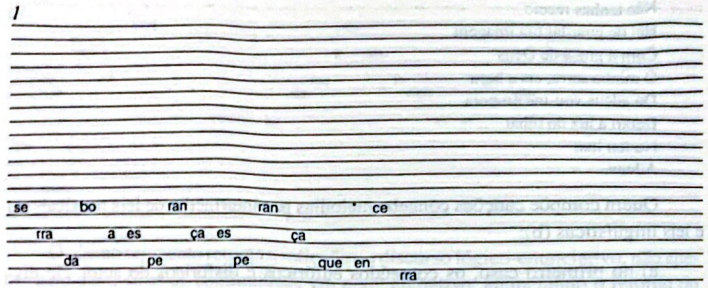
Scanned with CamScanner

tectar o ponto de partida do cancionista, sua predileção por um ou outro processo de composição e seu modo de hierarquizá-los. Pode, ainda, explicar tecnicamente os efeitos de sentido investidos na composição. Mas sempre terá que se defrontar com a maneira particular de cada canção compatibilizar as leis musicais com as leis lingüísticas.

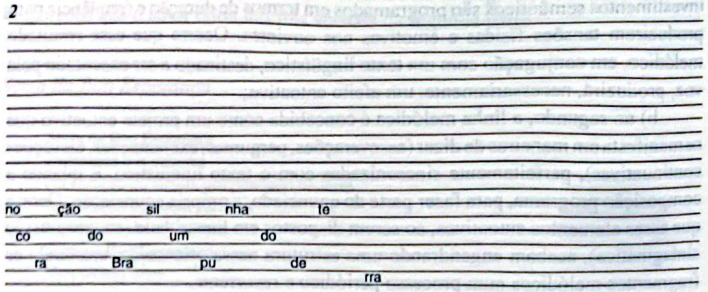
Lamartine Babo é o compositor com forte predileção pelas leis musicais de ordenação (o que não elimina a possibilidade de compor um *Aí, hein*?, totalmente fundada na figurativização). Organiza sua dicção em torno dos recursos temáticos. Sabe, no entanto, tecer os temas em função da passionalização e da figurativização.

Serra da Boa Esperança é exemplar nesse ponto. Traz, a princípio, as características da canção decantatória. No decorrer de seu curso, os sinais convergem para o estado de paixão.

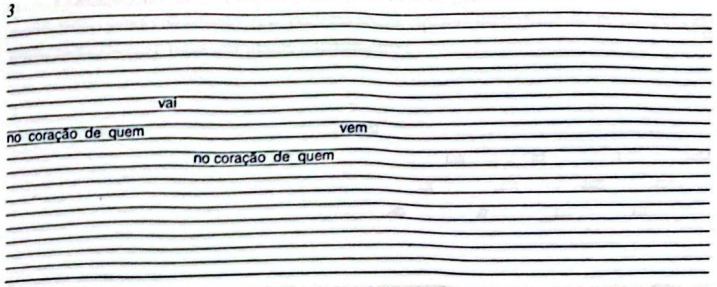
1



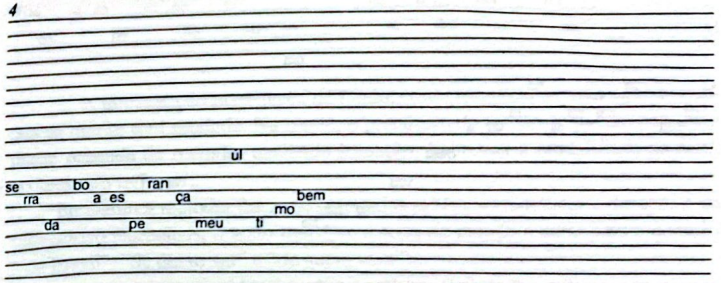
2



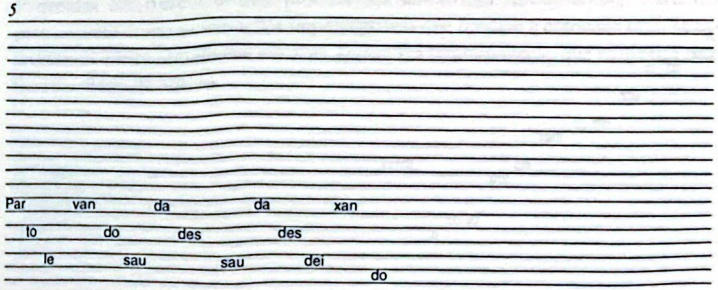
3

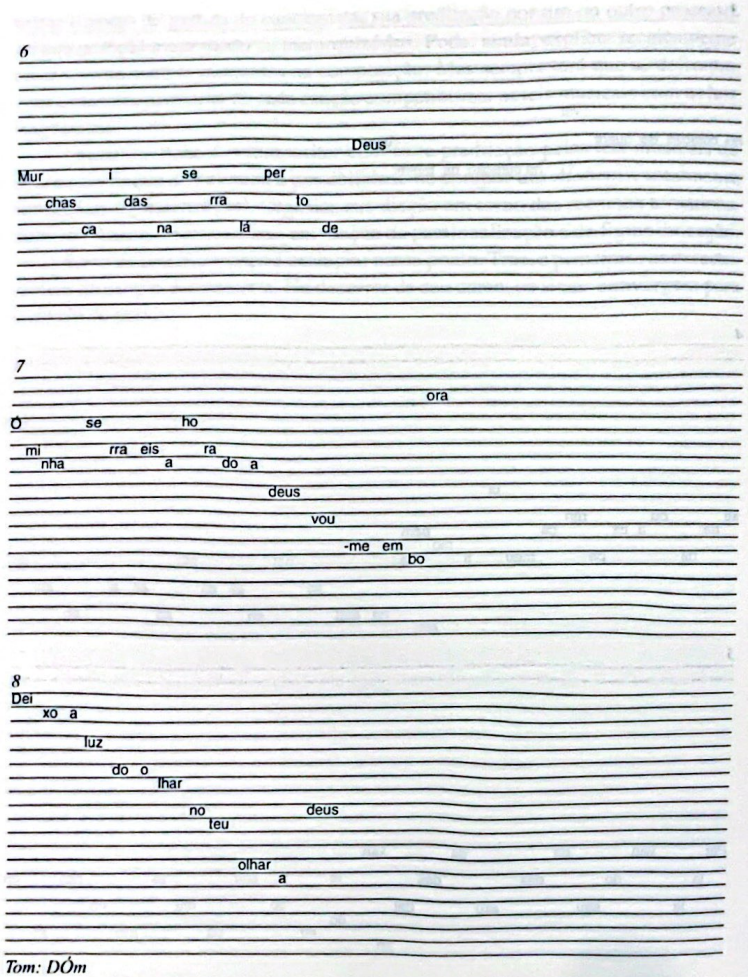


4



5

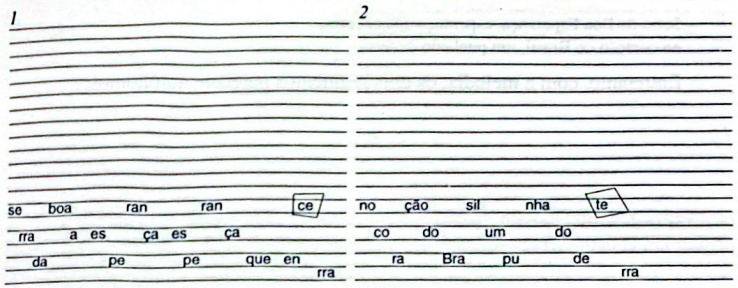




Tom: DÓm

Em termos de relação texto/melodia a tematização rigorosa dos dois primeiros segmentos corresponde à instauração melódica da "Serra da Boa Esperança". Identificação tema lingüístico/tema melódico.

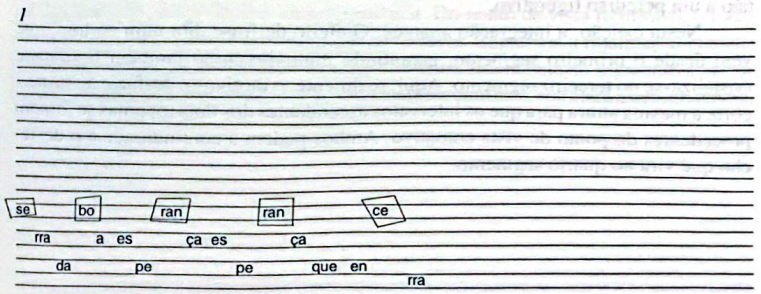
O andamento lento e o prolongamento da duração nas sílabas "...ce..." e "te..." deslocam o ponto de tensão, que poderia se dar apenas num plano corporal (pela intensa recorrência), para um plano introspectivo.



A tematização permanece de fundo, como resquício de uma ação longínqua de que se tem saudade. Na frente, o prenúncio do estado de paixão pela condução pausada da melodia tendendo à inação. Sobressai a modalidade do /ser/, acobertando o /fazer/.

Enquanto a melodia faz a passagem das saliências temáticas à duração e ao *rallentando* passionais, o texto transfere a serra do mundo natural para o coração ("do Brasil", "de quem vai" e "de quem vem").

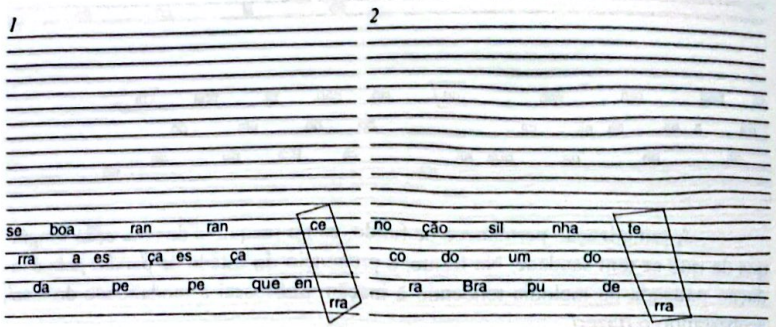
De outro viés, a incidência sobre as sílabas tônicas das palavras, na mesma freqüência, cria o efeito de frase pronunciada num só tom. As outras notas dos temas permanecem como as variações imperceptíveis que rondam a entoação oral. Já comentamos efeito semelhante em *Três Apitos*. É a figurativização que se esboça num terceiro plano de leitura.



Com o declínio de um semitom nas sílabas finais dos segmentos 1 e 2, logo após as sílabas prolongadas, temos a figura da asseveração. Interessante notar que o tonema de finalização do primeiro segmento propõe outra compreensão das frases lingüísticas. Se lêssemos apenas o texto, reordenando-o em prosa, poderíamos obter:

Serra da Boa Esperança, esperança que encerra,
no coração do Brasil, um punhado de terra

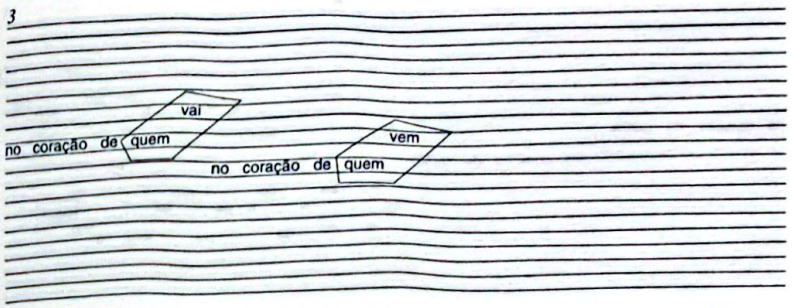
Entretanto, com a melodia, os dois segmentos parecem autônomos:



"Serra da Boa Esperança, esperança que encerra" de um lado e "No coração do Brasil, um punhado de terra" de outro. A asseveração cantada melodicamente fecha o segmento. Mesmo no primeiro, em que o verbo transitivo final pede complemento, a entoação acomoda o sentido auxiliado pela rima da primeira palavra com a última ("serra" e "encerra"). A sonoridade dá ao verbo um efeito intransitivo.

Mais que um propósito de ambigüidade, esse trecho reflete a hegemonia do temático sobre o figurativo no processo de composição. Trata-se de uma característica de Lamartine: estruturação musical em primeiro plano, integrando-se ou não a um percurso figurativo.

Nesta canção, a integração aparece. O efeito de frase dita num só tom, que vem desde o primeiro segmento, garantindo uma apreensão também figurativa, cristaliza-se no terceiro segmento. Aqui, realmente, o motivo se desfaz e a voz percorre a mesma altura para que os intervalos ascendentes dos dois tonemas se tornem procedentes do ponto de vista entoativo. Ambos pedem a continuidade e o desfecho que virá no quarto segmento.



A diferença de dois semitons entre eles representa, melodicamente, a oposição entre "vai" e "vem". Indica, ao mesmo tempo, o declínio da freqüência em função da finalização parcial que se aproxima.

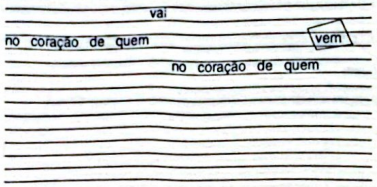
Mas a elevação do registro de freqüência, aumentando a tensão do canto[6], faz deste terceiro segmento um campo favorável ao apelo passional. E, de fato, esse segmento ressoa seu texto. A oposição entre "no coração de quem vai" e "no coração de quem vem" traduz uma idéia preliminar de afastamento e aproximação do objeto de desejo (neste caso, a "Serra"), que não deixa de ser uma antevisão do núcleo passional desta canção, ou seja, a disjunção ou conjunção afetiva. A sustentação da freqüência, o prolongamento da duração nas últimas sílabas dos fragmentos ("vai" e "vem") e a agudização da seqüência em relação às demais dessa parte são tipos de tensividade sonora que indicam mobilização do /ser/ (estado de inação) comum ao texto e à melodia. Daí a transferência da tensão física para a tensão psíquica e vice-versa. É quando o ser, num determinado estado de paixão, sente saudade e a especificidade desta saudade está inscrita na melodia.

A recuperação do tema da "Serra" e do registro grave, no quarto segmento, tem o sentido de coroar a conjunção do *eu* (compositor ou cantor) com a "Serra" e, conseqüentemente, de atenuar a tensão passional. Do ponto de vista figurativo, o tonema descreve uma asseveração bem pouco incisiva. Captamos a finalização entoativa porque nossa memória auditiva retém o tonema ascendente do segmento anterior e, na oposição (cuja base comum é a rima) daquele com este, soa clara a descendência.

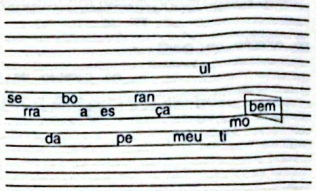
6. A tensão vem reforçada pela base harmônica. Essa elevação coincide com a passagem do acorde de SOL7 para o de LÁbM, e este semitom carrega a modulação transitória do campo de DÓm para o campo de MIbM, tonalidades relativas vizinhas.

Scanned with CamScanner

3



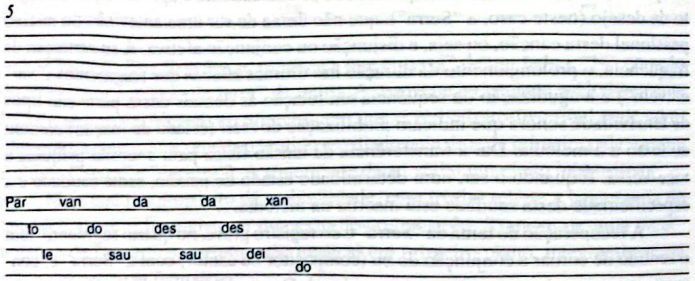
4



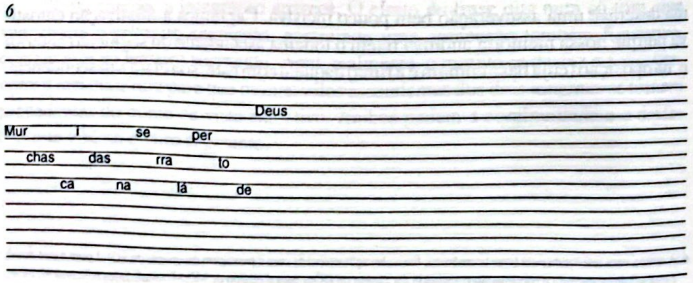
Mas o tonema em si é ascendente e coincide com a tonalidade na forma dissimulada do acorde relativo maior (MIbM). Configura-se, assim, um embrião de continuidade que se resolve na retomada do acorde de dominante (SOL7) e no reaparecimento da melodia inicial.

Observando as notas iniciais de cada segmento (5, 6, 7 e 8) da segunda parte, temos a marca incontestável da progressão passional: a elevação gradativa para o agudo até atingir o nível máximo da tessitura:

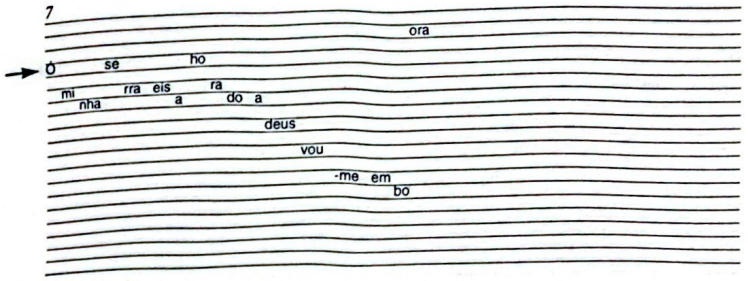
5



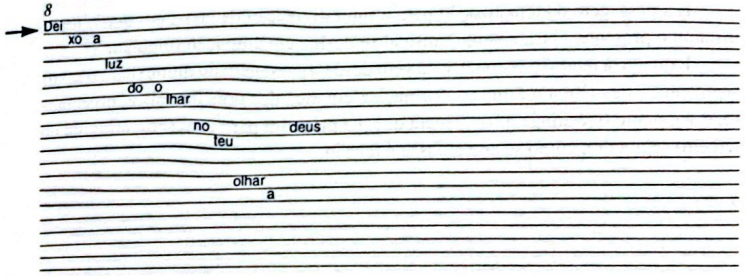
6



7



8

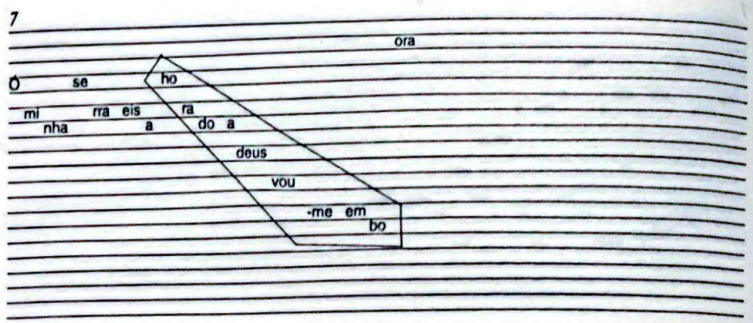


A compatibilidade com o texto é absoluta pois este retrata a disjunção por intermédio da "partida" e da "saudade". Só isso, entretanto, não justificaria essa repentina exploração total do campo de tessitura.

Acontece que a disjunção aqui vem manifestada não apenas pela separação mas também, e sobretudo, pela presentificação do momento de despedida ou pelo instante de ruptura. Quando um texto de canção popular menciona o "momento", este vem sempre misturado com a simultaneidade do canto em si. A entoação de quem fala ou canta aponta necessariamente para um aqui/agora. Se o cantor diz: "Ó minha serra, eis a hora do adeus, vou-me embora", não se trata apenas de um enunciado. É um "eis a hora" agora. A entoação que perfaz esse texto perfaz, ao mesmo tempo, sua enunciação. Não possuindo dispositivos para se falar de uma outra época ou de outro lugar, a entoação é sempre presente. Se o texto, que tem esses dispositivos, anula-os e ancora-se no presente, o efeito de enunciação é indisfarçável.

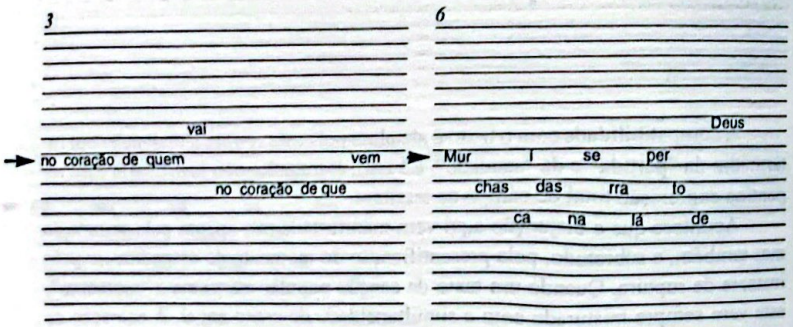
Essa transformação pode ser visualizada no sétimo segmento quando a tematização se dilui numa descendência sobre as notas da escala:

Scanned with CamScanner



É a passagem da tematização para a figurativização na etapa em que o texto instaura o presente. O tratamento musical se desfaz em entoação lingüística.

E quanto à tensão passional, esta vem desde a passagem do quinto para o sexto segmento. Estes têm a mesma conformação temática dos dois iniciais e, no entanto, o segmento 6 já atinge a freqüência que, na primeira parte, só seria atingida no terceiro segmento, como se antecipasse a tensão.

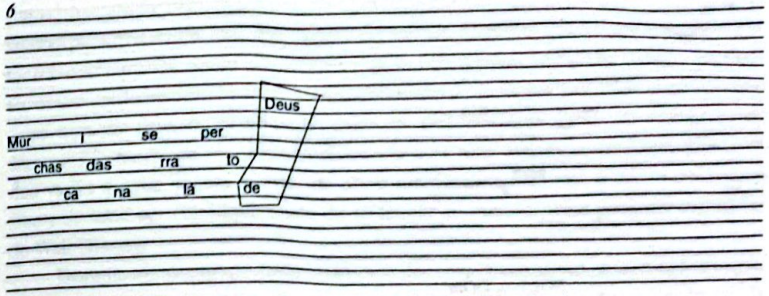


Note-se que o tratamento figurativo, nesse início da segunda parte, é tão dúbio quanto na primeira. Após a asseveração do quinto segmento, a seqüência seguinte ganha uma autonomia entoativa que dificulta a compreensão auditiva do texto. Se em vez de "murchas" tivéssemos "folhas", por exemplo, a localização figurativa estaria perfeita. Mas "murchas", adjetivando "saudades" do segmento anterior, não permite uma apreensão imediata, pois o segmento 6, entoativamente, parece iniciar alguma coisa.

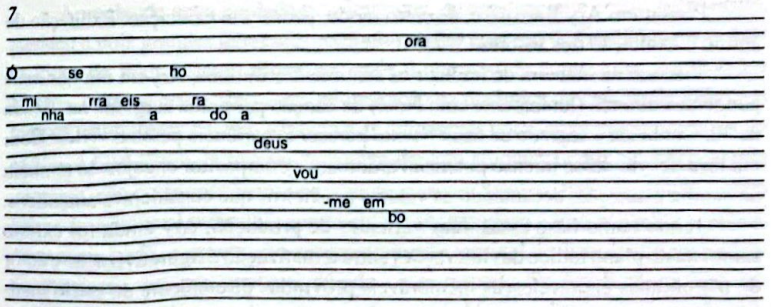
A razão é que, até aqui, o pensamento temático reina absoluto sobre o figurativo. O quadro se modificará no sétimo segmento.

A tensão melódica passional subjaz aos três últimos segmentos, atuando sobre a tematização (sexto segmento), a figurativização (oitavo segmento) e, com mais intensidade, sobre a passagem de um processo a outro (sétimo segmento).

Depois da elevação de todo o corpo do segmento 6, a tensão passional concentra-se na sílaba final, "Deus", já em sincretismo com o tonema continuativo.



O aumento de tensão passional, no início do segmento seguinte, coincide com a interjeição figurativa e com a presentificação do texto ("eis a hora") que reforça o caráter enunciativo, tudo ainda em plena tematização.

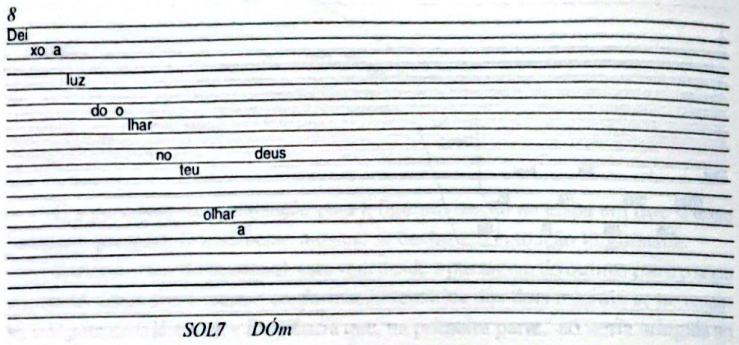


Esse processo, por fim, desanda em asseveração enunciativa (afirmação de despedida) que, antes de se consumar, projeta ao agudo uma saliência de doze semitons (uma oitava) de cunho exclusivamente passional, pois mesmo a base harmônica está em tônica (se a figurativização tivesse alguma função nesse ponto, a nota permaneceria no grave).

Cabe ao último segmento apresentar o desfecho passional e figurativo, declinando do ponto máximo de tensão, como se já vivesse um momento além da des-

Scanned with CamScanner

pedida. A figura da asseveração categórica é evidente mas a última sílaba da descendência cai sobre o acorde dominante (SOL7). Término entoativo sem resolução harmônica. Esta foi reservada ao "adeus" final no tradicional intervalo ascendente de cinco semitons (ou quarta justa).



DICÇÃO DE ARY BARROSO

Pensar em Ary Barroso é, de certo modo, pensar em exaltação. Exaltação de ânimo e exaltação dos valores.

Visceral na maneira de traduzir os sentimentos íntimos, Ary foi um dos mais pungentes autores (juntamente com Noel) da canção passional surgidos na década de 30. Conhecia o segredo de fazer o texto parecer experiência pessoal vivida. Com um leve desvio desse imenso potencial ardoroso, o compositor engajou-se também no samba exaltação, decantando os valores brasileiros que considerava autênticos.

Tendo como base essas duas vertentes de produção, Ary ainda foi exímio sambista no plano lúdico das interações entre tematização e figurativização e autor de marchinhas carnavalescas memoráveis provindas diretamente do estilo inaugurado por Sinhô.

Ary sofria dos males que afligem freqüentemente os cancionistas. Dono de um espantoso potencial criativo, generosamente exibido em inúmeras composições, não consegue avaliar com clareza sua própria genialidade. Ou, por outra, considerava-se apto a dar grandes vôos artísticos, mas nem sempre utilizando adequadamente seus recursos de cancionista. Enquanto Noel, por exemplo, construía o samba a cada nova composição, ciente de que seu valor estava exatamente nessa fecundidade, Ary, que também produzia incansavelmente, buscava compor a *Música*, aquela que pudesse transcender os sucessos efêmeros das canções de circunstância e se projetar sobre as gerações futuras como um emblema permanente de brasilidade.

Com essa aspiração, chegou a flertar um pouco com a música erudita, não tanto em termos técnicos, pois nem tinha formação para isso, mas em nível de um projeto de integração nacional, na linha das campanhas de canto orfeônico empreendidas por Villa-Lobos com a subvenção do Estado. Tal ambição, aparentemente descabida, encontrou perfeita ressonância na época, alimentando ainda mais suas expectativas internas. A episteme cívica que sustentava ideologicamente o Estado Novo caiu-lhe como um incentivo para a produção do samba exaltação, dentro de um estilo nacional-ufanista, buscando uma unidade cultural já analisada como "sinfonização do samba" (Wisnik, 1982, p. 162; 1987, p. 120). *No Tabuleiro da Baiana, Na Baixa do Sapateiro* e *Aquarela do Brasil* fazem parte dessa série que deu vazão ao seu desejo interno de obter um alcance nacional e que o colocou à frente de uma oportunidade única de se lançar ao mundo pelos projetos infalíveis de Walt Disney.

Durante algum tempo, tudo realmente deu certo e sua atividade artística atingiu o apogeu: suas composições passaram a freqüentar definitivamente os catálogos de música internacional e Ary foi convidado, em 1944, a trabalhar nos Estados Unidos. Infelizmente, porém, a mesma bandeira que o transformou no mais importante compositor do Brasil da época, acabou minando o restante de sua carreira e mergulhando-o numa sucessão de equívocos até o fim da vida.

A noção de autenticidade brasileira que, circunstancial e coincidentemente, atendeu a dois grandes interesses conjunturais (ao governo de Getúlio e aos planos exóticos de Walt Disney) tornou-se, após o regresso do compositor dos Estados Unidos, o maior empecilho a sua reintegração na dinâmica da canção de rádio. Os tempos triunfalistas haviam passado e as diligências norte-americanas em favor do samba, a essa altura, já tinham demonstrado com eloqüência que, se havia algum interesse, não era propriamente no aspecto musical. Sambas, boleros, rumbas, eram coisas da América Latina cuja autenticidade só importava a seus respectivos povos. Anos mais tarde, a penetração verdadeiramente musical de Tom Jobim no mercado americano dissipou qualquer dúvida a esse respeito. Se Ary Barroso digerisse as influências de algumas das inúmeras formas de *blue* que dominavam aquele país, como um bossa-novista *avant la lettre*, talvez tivéssemos uma história diferente.

De volta ao Brasil, Ary começou a se preocupar com a bolerização do samba, com o que era ou deixava de ser autêntico no nosso repertório, com os rumos da "verdadeira" música brasileira, com a comercialização do Carnaval e das emissoras de rádio etc. Isso tudo culminou com sua rejeição à bossa nova (embora reconhecesse o valor de alguns músicos individualmente), movimento que, no fundo, consumou o que ele havia tentado fazer no plano internacional.

Scanned with CamScanner

Sem o perceber, Ary estava se voltando contra o próprio alimento da canção popular: o sincretismo dos gêneros, a influência da moda presente, o progresso tecnológico, a concorrência do mercado, a eficácia do encanto e o encanto da eficácia. E dentro de seu espírito inflamado e combativo, não conseguia admitir que aquilo tudo fosse fruto de um processo irreversível, evolução natural dos fatos e não uma conspiração contra os valores que, em sua época, haviam oferecido bons resultados.

Ao lado disso, como a maioria dos cancionistas, Ary também exerceu a desespecialização. Nunca se contentou em ser "apenas" um compositor popular (até porque tal atividade não existia como profissão). Fez brilhante carreira na condição de radialista esportivo e de animador de programas de calouros. Mais tarde, porém, ingressou na política e se engajou na luta em *prol* dos direitos autorais. Nesses empreendimentos que dependem de negociação e de um mínimo de consenso, suas idiossincrasias ficaram excessivamente expostas e o conflito passou a ser a grande constante de sua vida. Suas obsessões que, na arte, geravam alguns pleonasmos saborosíssimos, na política e no plano burocrático transformavam-se em verdadeiras neuroses rebarbativas, fonte de diversas inimizades.

Apesar desses desvios de energia, principalmente na última fase de sua vida, Ary Barroso é autor de uma vasta obra no terreno da canção popular, onde atendia a todas as encomendas do Carnaval, do teatro, do cinema e àquelas que vinham nitidamente do fundo de seu prazer de compor. Essas, quase sempre, exploravam seu imenso potencial afetivo. Vejamos uma delas.

Pra Machucar Meu Coração

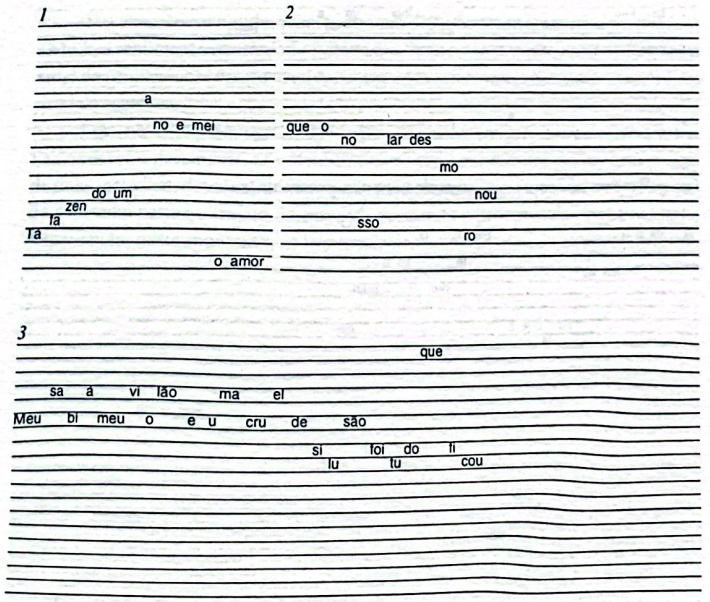
Tá fazendo um ano e meio amor
Que o nosso lar desmoronou
Meu sabiá, meu violão
E uma cruel desilusão
Foi tudo que ficou
Ficou pra machucar meu coração
Quem sabe não foi bem melhor assim
Melhor pra você e melhor pra mim
A vida é uma escola
Que a gente precisa aprender
A ciência de viver
Pra não sofrer

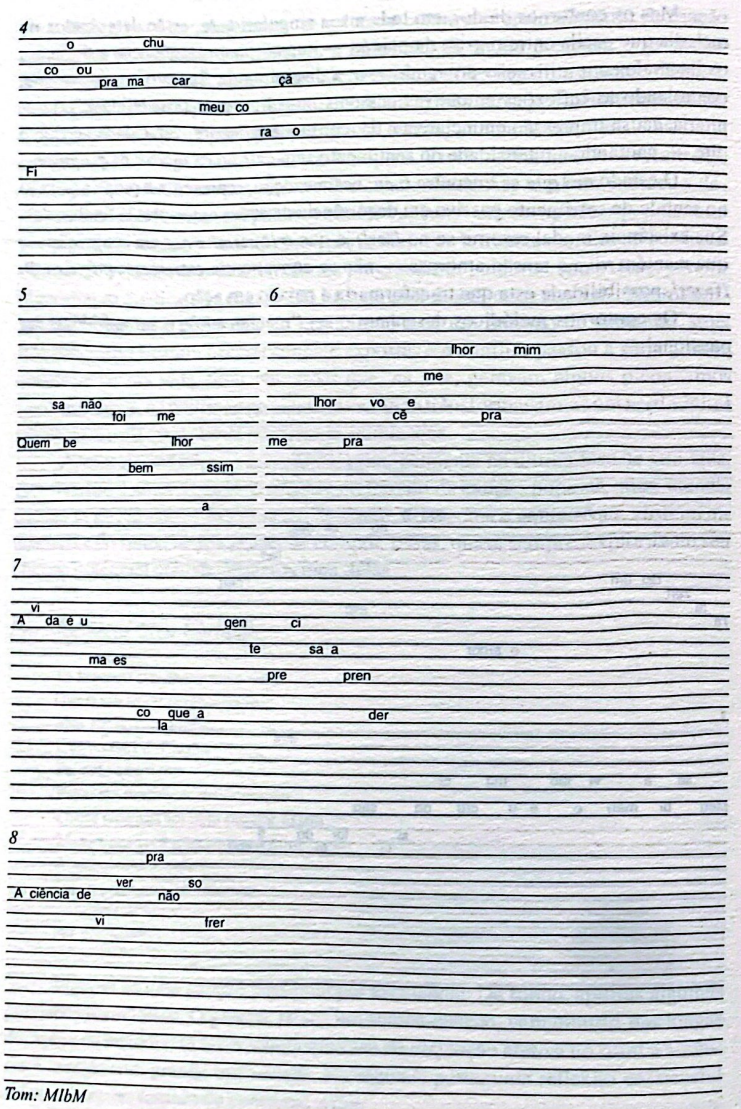
Trata-se de uma canção passional por excelência. De fundo, apenas algumas previsões harmônicas. O gênero, talvez um samba-canção, vem diluído nas longas durações da melodia. O texto retrata um caso de disjunção afetiva no qual a ausência é sentida com grande intensidade. Na segunda parte, uma reflexão existencial sobre o caso, no sentido de contornar a dor.

Mas os contornos da dor, em toda a sua singularidade, estão desenhados na melodia que oscila entre o grito da paixão — que amplia a freqüência, a duração, os intervalos e a utilização do agudo — e a disciplina da figurativização — que, controlando as inflexões entoativas pessoais num limite de possibilidade comunitária, causa impressão enunciativa e dá, conseqüentemente, veracidade ao que é dito —, cantando a intensidade do sentimento sem cair no exagero e na pieguice.

O estado em que se encontra o *eu*, nesta canção, representa a própria paixão no sentido de sofrimento passivo em decorrência de ações anteriores já finalizadas. Sua existência modal resume-se no /ser/, já que o /querer/ estar em conjunção — que mantém viva a tensão amorosa — não se converte em estratégias próprias do /fazer/, possibilidade esta que transformaria a paixão em ação.

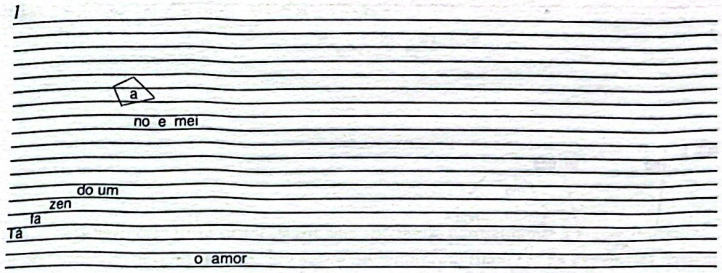
Os contornos melódicos desenham o ser "machucado", o ser sofrido, o ser passional.





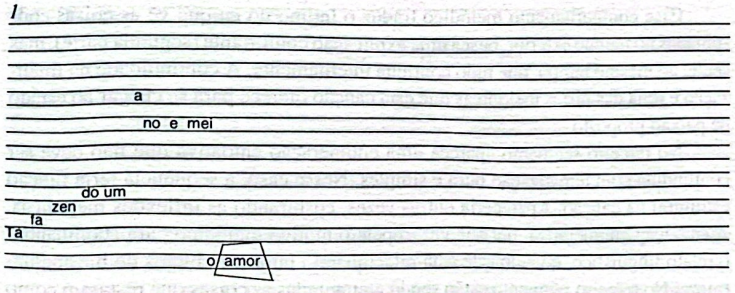
Tom: MIbM

O início da canção, em ascendência cromática, tem o objetivo de destacar o intervalo de sete semitons que instala a paixão melódica sobre a sílaba "a...".



Sua emissão no agudo, mantendo uma duração tensa e expressiva, condensa todo o sentimento acumulado (talvez em "um ano e meio"), dando o primeiro sinal de permanência do elo afetivo. O segundo sinal vem pelo texto: "amor", no final do segmento.

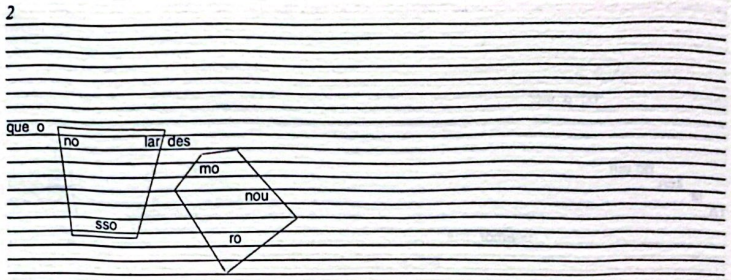
Logo nessa seqüência inicial já se pode desvelar um projeto entoativo que baliza os desvios passionais. O vocativo "amor" entra em registro grave, bem abaixo da linha melódica, demonstrando a opção pela clareza lingüística do texto. É quando a melodia perfaz o trajeto da entoação recriando o processo da língua natural e dispensando, neste momento, as leis musicais.



O segmento 2 retoma a linha melódica, na região média da tessitura, com mais um prolongamento passional sobre a sílaba "lar", antes da finalização. O intervalo descendente que atinge "...sso", nove semitons abaixo, tem a função precípua de reforçar o teor passional de "lar" pois a sílaba em si, por ser átona, quase não soa. Mas o regresso do intervalo, nove semitons acima, concentrando-se na duração de

"lar", faz ecoar o traço emotivo do primeiro segmento. De resto, este rápido percurso reentrante da melodia se reproduz em menor escala no desfecho do segmento, o que já justificaria auditivamente sua presença.

2

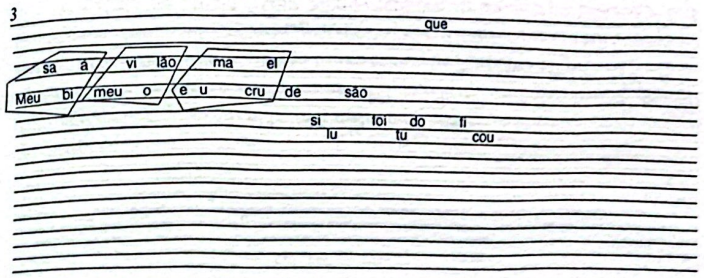


O tonema conclusivo nesta canção tem sempre o dom de ser e não ser ao mesmo tempo. No segundo segmento, a finalização é harmônica. Entoativamente, é uma elevação continuativa. No terceiro, o tonema descendente cai sobre um acorde dominante individual (nesse caso, FÁ#° (b13)) altamente tenso em termos musicais. No segmento 4, a descendência é apenas um prolongamento vocálico da ascendência, embora coincida com a tonalidade harmônica e se converta na finalização mais convincente da canção. Por fim, no oitavo segmento, quando aparece a última conclusão lançada pelo texto e pela entoação (com tonema descendente), o acorde de apoio é a própria dominante que anuncia o retorno da primeira parte.

Esse comportamento melódico traduz o íntimo do *eu* que vê as coisas consumadas no mundo exterior, busca uma explicação confortante (segunda parte), mas sente, ao mesmo tempo, que tudo continua internamente. A continuidade na finalização é uma das pistas melódicas que esta canção oferece para se chegar ao estado de paixão proposto.

No terceiro segmento aparece uma enumeração entoativa que não deve ser confundida com tematização pura e simples. Nesse caso, a seqüência teria função estrutural na canção. Apareceria outras vezes, costurando as inflexões melódicas. A entoação enumerativa, por sua vez, repete o motivo melódico para acompanhar o relato lingüístico, quando este está relacionando fatos ou objetos de mesma natureza. No terceiro segmento estão sendo enumeradas as coisas que restaram como lembrança: "meu sabiá", "meu violão", como objetos do mundo externo, e "uma cruel desilusão" como sintoma interno, ligado diretamente ao estado passional. Este trecho, aliás, sintetiza a tendência geral desta canção em relacionar o plano factual com o plano afetivo.

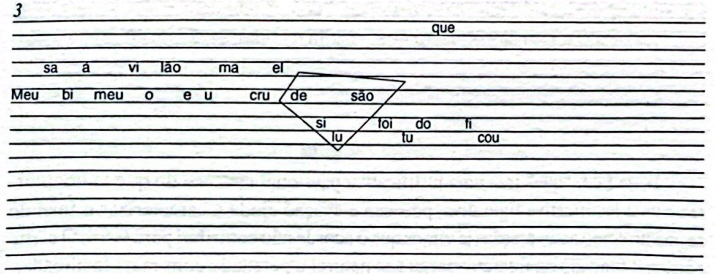
3



A noção de "uma cruel desilusão" pertence parcialmente à classe do "sabiá" e do "violão". No conteúdo, faz parte de "tudo que ficou" e, na expressão, possui o mesmo número de sílabas (oito) das duas lembranças anteriores e ainda rima com "violão". Como já vimos, porém, "uma cruel desilusão" é também parcialmente diferente dos outros elementos uma vez que se vincula ao universo psíquico.

Pois a semelhança e a diferença são tratadas melodicamente (e nem precisava!) com a inclusão de "uma cruel" no mesmo processo enumerativo de "meu sabiá" e "meu violão" e com o desvio de rota do contorno de "desilusão" pronunciado mais abaixo, sem contudo alterar radicalmente o motivo.

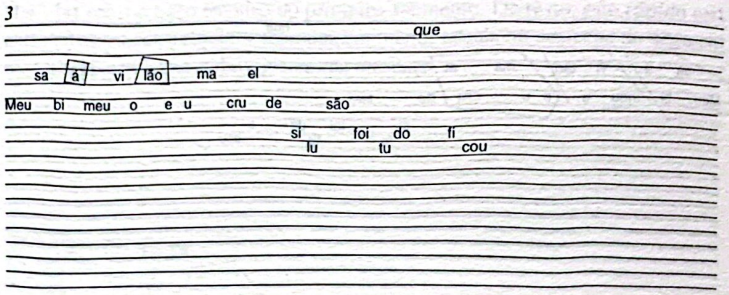
3



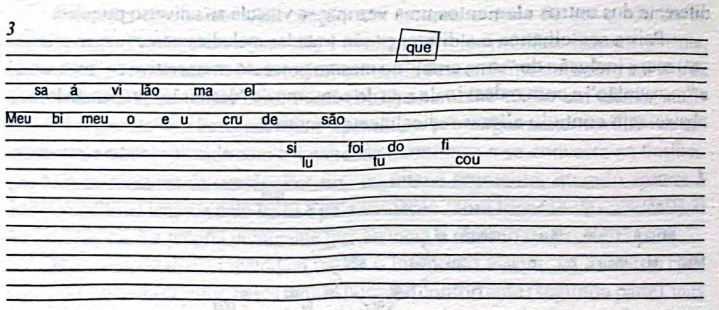
Mas todos esses valores figurativos contidos na enumeração são apenas pano de fundo para a recorrência da mensagem melódica passional.

A tensão investida nos pontos agudos de maior duração dos dois primeiros segmentos ("a..." e "lar") estende-se aqui às sílabas tônicas, sobretudo em "sabiá" e "violão".

Scanned with CamScanner



E a tensão permanece nas tônicas seguintes ("...el" e "...são") o suficiente para assegurar um contexto emotivo no qual o pico saliente erguido sobre "que" pareça plausível no percurso:

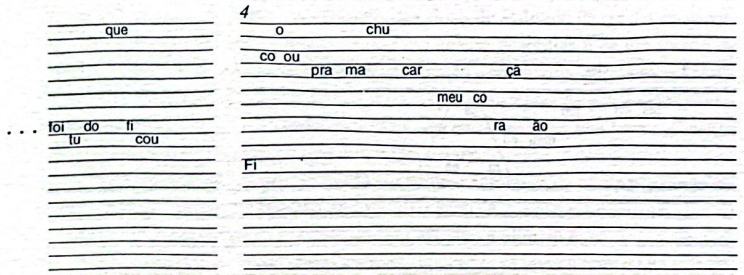


E, de fato, "que" traz uma justificativa passional em face do que já transcorreu e uma justificativa figurativa, pois sua elevação ajuda a caracterizar o final do segmento como asseveração (já vimos que o acorde não contribui para isso). O efeito passional fundado na figurativização soa natural e persuade com mais facilidade.

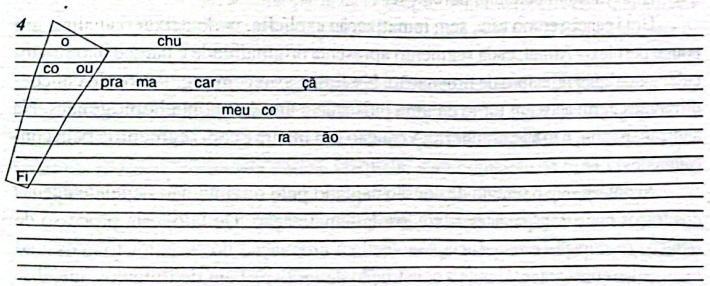
Além disso, a progressão melódica do terceiro segmento, relativamente estática em sua enumeração, dá margem a uma boa movimentação harmônica, no qual cada acorde colore diferentemente o perfil traçado pela voz e, ao mesmo tempo, constrói um encadeamento autônomo em sentido descendente que auxilia na levada para a asseveração. No ponto final dessa cadeia, conduzida cromaticamente pela harmonia, até mesmo um acorde bem dissonante pode funcionar como parcialmente conclusivo[7].

7. Eis o encadeamento harmônico na versão de João Gilberto: SIbm7 SIbm6 LÁb6 LÁbm6 SOLm7 FÁ#º (b13).

A expressão "ficou", com sentido terminativo no terceiro segmento, pela posição que ocupa na trajetória melódica, abre o quarto segmento em posição incoativa (iniciante), reintroduzindo o eixo central da harmonia que auxiliará na conclusão figurativa. Essa oposição entre terminatividade e incoatividade é expressa com nitidez pela inversão intervalar que a melodia descreve ao passar do terceiro ao quarto segmento:

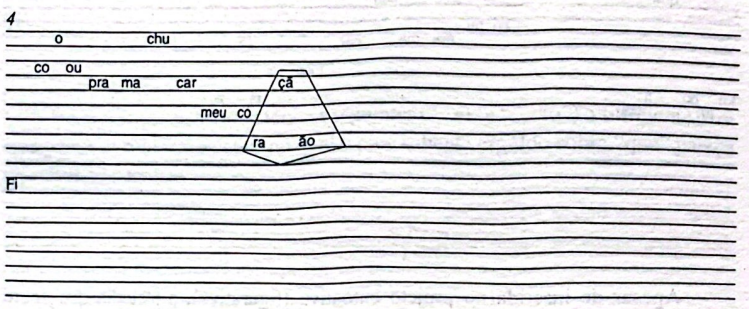


Apesar de inserida no projeto entoativo (figurativo), a melodia que cobre "ficou" (quarto segmento) tem a função primordial de intensificar o verbo. Suas duas sílabas são pronunciadas com uma distância intervalar de oito semitons ascendentes, sendo que sobre a segunda, "...cou", pratica-se ainda um trinado, em tessitura máxima, como forma de sustentar a altura e armazenar tensão para o desfecho.



Enquanto a agudização e o prolongamento das freqüências definem a intensidade da paixão, o andamento lento seguido de pausa sugere término de ação, ainda que em contexto extremamente transitório. Pois a melodia de "ficou", lenta e seguida de pausa significativa, reitera a modalização do /ser/ e aumenta a tensão disjuntiva do estado passional pela utilização dos recursos comentados acima.

O desenlace melódico desse quarto segmento cobre a principal mensagem afetiva da canção que configura a paixão como um sofrimento continuado a partir do sentimento de ausência. O vigor deste fragmento vem do seu valor ao mesmo tempo figurativo e passional. A orientação da curva é descendente e o encadeamento harmônico atinge a tônica. No entanto, no momento da finalização, a melodia como que resiste ao seu encaminhamento natural, resvalando numa freqüência aguda, mas acomodando-se imediatamente na fundamental do acorde.



Se prevalecesse a terminação em ascendência, o efeito de continuidade pediria, no mínimo, uma repetição desse quarto segmento. Assim como está, a elevação apenas ecoa o trinado do início da seqüência como memória da marca afetiva.

Aqui cabe um pequeno parêntese.

Uma canção como esta, sem tematização explícita, pode deixar o analista um pouco perplexo. Afinal, cada segmento apresenta originalidade e parece não se vincular a qualquer princípio de ordenação. No limite, parecem segmentos de canções diferentes agrupados em torno de uma pulsação e uma harmonia homogêneas. Na audição, porém, não há estranheza. A canção soa inteira e com segmentos bem concatenados.

Acontece que o sentido de coesão captado pelo ouvinte não depende apenas dos traços mais transparentes advindos da tematização. De fato, este processo de redução de duração e freqüência, associado à ordenação dos acentos tônicos e ao recorte das consoantes, facilita a construção de motivos bem delimitados que, dispostos em cadeia, engendram verdadeiras matrizes rítmico-melódicas. Detectar a recorrência dessas matrizes é tarefa imediata para o analista. Não há nada mais explícito em matéria de lei de ordenação musical.

Mas as outras tendências da canção, desencadeadas pela passionalização e pela figurativização, respondem igualmente pela coesão e unidade daquilo que ouvimos.

A tendência passional de ampliação de duração e freqüência, conjugada ao prolongamento das vogais e das pausas entre as unidades lingüísticas, desacelera o andamento e atenua o papel das pulsações rítmicas, valorizando as oscilações da altura melódica. Na elaboração desses perfis, os saltos intervalares, a permanência em notas agudas e as ascendências em geral vão sendo dosados no sentido de produzirem tensões de emissão vocal refletindo o estado de paixão do cantor.

A configuração global da passionalização vem explícita no andamento em *rallentando* da canção, mas a recorrência dos sinais de acúmulo de tensão, no decorrer do percurso melódico, depende de uma análise descritiva e de um critério de pertinência para ser estabelecida. Sua verificação é conduzida, geralmente, ao lado da análise narrativa do texto. Quando os traços recorrentes da paixão são devidamente localizados na trajetória melódica, encontramos uma boa base explicativa para o sentimento de coesão que a canção inspira.

Mas tal coesão depende ainda do projeto entoativo da composição que reflete, de certo modo, o projeto enunciativo geral. A canção é sempre um caso de comunicação participativa, onde alguém diz algo a alguém e, no projeto entoativo, estão contidas as programações melódicas para se levar a bom termo essa comunicação. O projeto entoativo é o conjunto das maneiras melódicas de se dizer o texto, levando em conta o rendimento de suas mensagens lingüísticas. Um projeto de asseveração, por exemplo, pode ser executado por diversos programas de descendência melódica, diferentes entre si, mas todos referindo-se ao mesmo sentido entoativo. Há projeto de caráter lógico-enunciativo (asseveração, interrogação, enumeração etc.) ao lado de outros mais emocionais (queixa, lamentação, súplica), de qualquer modo, grande parte da sensação de unidade e coesão que apreendemos durante a audição está assegurada e motivada pela existência subjacente do projeto entoativo.

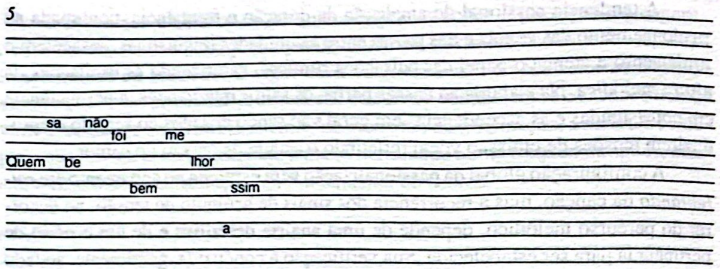
Pra Machucar Meu Coração apóia-se basicamente num projeto entoativo e na recorrência dos traços passionais. Esses recursos estão a serviço da expressão de um conflito interno vivido pelo enunciador que, no texto, manifesta-se pela oposição entre a primeira e a segunda partes. Naquela, a apresentação do forte vínculo afetivo. Nesta, a racionalização dúbia frisando a necessidade de separação.

Essa ambivalência é retratada, do ponto de vista melódico, pela recorrência de entoações emocionais ao lado de entoações lógico-enunciativas que articulam o projeto asseverativo da racionalização. Daí decorrem as finalizações que indicam, ao mesmo tempo, continuidade. Tudo como se tratasse de um projeto asseverativo forjado, constantemente traído pelos impulsos emocionais.

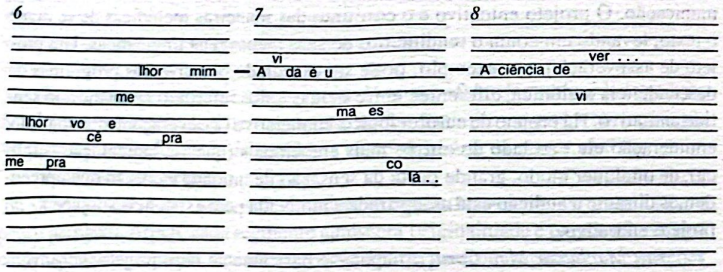
A segunda parte dá prosseguimento a essas manobras.

O quinto segmento descreve uma asseveração pelo seu encaminhamento descendente e seu regresso à tonalidade, embora o tonema em si mantenha-se elevado em sinal de continuidade.

Scanned with CamScanner

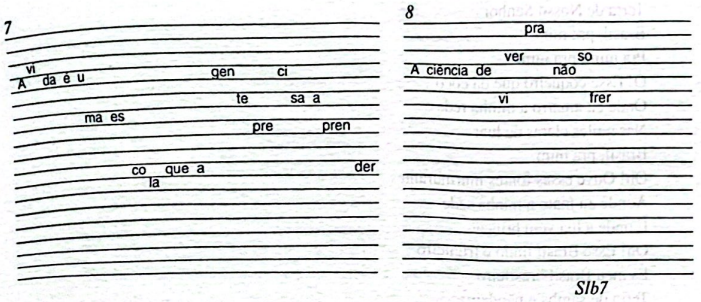


Já o segmento seguinte, começando pelas mesmas notas, projeta-se para o agudo, sem qualquer justificativa lógica, recuperando a tensão da freqüência que manifesta a tensão disjuntiva. A essa função emotiva vem sobreposta uma função mecânica de alcançar a nota que servirá de ponto de partida para os dois últimos segmentos.



O sétimo segmento, com uma inflexão ondulatória, novamente distende a freqüência recobrando o projeto asseverativo e caracterizando um revezamento dos processos figurativo e passional desde o início da segunda parte.

E para encerrar, mais uma vez num nível passional de tessitura, o oitavo segmento apresenta um tonema descendente que, sobre o acorde dominante, consolida de vez a simultaneidade entre finalização e continuidade, concluindo o sentido da segunda parte mas pedindo o reinício da canção.



SIb7

Aquarela do Brasil

Brasil
Meu Brasil brasileiro
Meu mulato inzoneiro
Vou cantar-te nos meus versos
O Brasil, samba que dá
Bamboleio, que faz gingar
O Brasil do meu amor
Terra de Nosso Senhor
Brasil, Brasil
Pra mim, pra mim
Oi! Abre a cortina do passado
Tira a mãe preta do cerrado
Bota o rei congo no congado
Brasil, Brasil
Deixa cantar de novo o trovador
À merencória luz da lua
Toda a canção do meu amor
Quero ver essa dona caminhando
Pelos salões arrastando
O seu vestido rendado
Brasil, Brasil
Pra mim, pra mim
Brasil
Terra boa e gostosa
Da morena sestrosa
De olhar indiscreto
O Brasil, samba que dá
Bamboleio que faz gingar
O Brasil do meu amor

Scanned with CamScanner

Terra de Nosso Senhor
Brasil, pra mim
Pra mim, pra mim
Ô! Esse coqueiro que dá côco
Onde eu amarro a minha rede
Nas noites claras de luar
Brasil, pra mim
Oh! Ouve essas fontes murmurantes
Aonde eu mato a minha sede
E onde a lua vem brincar
Oh! Esse Brasil lindo e trigueiro
És meu Brasil brasileiro
Terra de samba e pandeiro
Brasil, Brasil
Pra mim, pra mim

A canção passional, de dentro para fora, sempre faz parte da produção de Ary Barroso, chegando a atingir proporções dramáticas (em *Três Lágrimas*, por exemplo), em nível poucas vezes alcançado pela canção popular. Este compositor, no entanto, notabilizou-se mais por suas canções temáticas que pelas passionais.

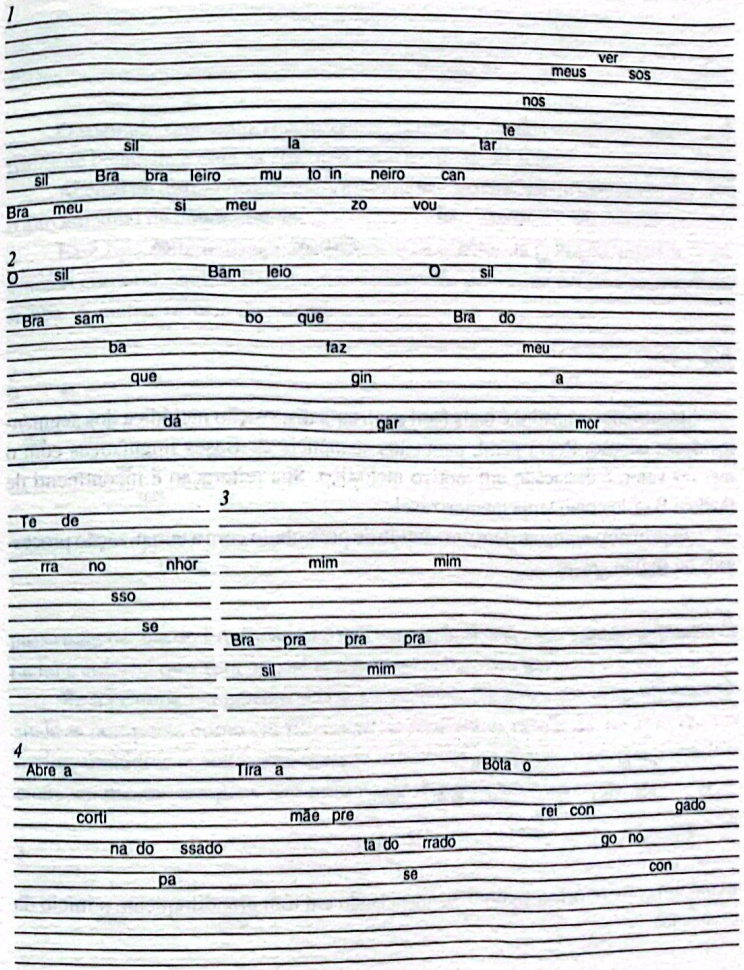
A exaltação (ou decantação) tem como correspondente melódica a tematização. Enquanto o texto exalta as personagens, os fatos, os feitos, a melodia desenha matrizes rítmicas para serem identificadas com os valores lingüísticos. Cria-se então a compatibilidade entre tema de conteúdo (no texto) e tema de expressão (na melodia), ambos formados e desenvolvidos no percurso da canção.

Ao contrário de *No Tabuleiro da Baiana* e *Na Baixa do Sapateiro*, fortemente figurativizadas, *Aquarela do Brasil* tem um projeto entoativo quase desnecessário em vista do papel desempenhado pela tematização. A centralidade do tema melódico reproduz a convergência obsessiva da letra em torno da palavra "Brasil". Realmente, tanto as virtudes como as superfluidades do texto ficam por conta do desenvolvimento excessivamente paradigmático desse tema.

Tudo ocorre como se o interesse estivesse exclusivamente na tradução melódica do texto, na transformação do conteúdo em expressão. O texto torna-se uma verdadeira plataforma fonológica, com seus conteúdos dessemantizados ou, pelo menos, pré-semantizados. Versos como "terra boa e gostosa", "terra do Nosso Senhor", "terra de samba e pandeiro" ou "o Brasil do meu amor", "Esse Brasil lindo e trigueiro", lançados sem remotivação sintagmática, convertem-se em *slogans* que dispensam atenção especial. E parece ser esse mesmo o objetivo da composição: dessemantizar o texto em favor do tema melódico cuja vocação é concretizar-se em samba-hino do Brasil. Nesse sentido, justifica-se o acúmulo de informações aparentemente supérfluas e tautológicas como "meu Brasil brasileiro", "Vou cantar-te nos meus versos" (quando, a essa altura, já está cantando!), "Bota o rei congo

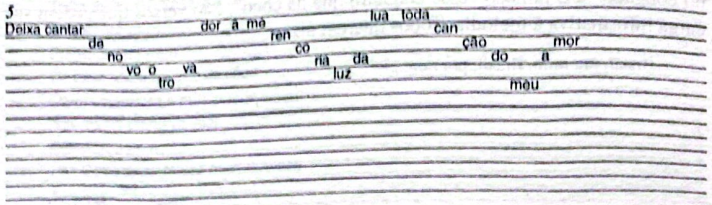
no congado" e o famoso "esse coqueiro que dá coco". São versos que cedem sua carga informativa à melodia. Todos querem dizer:

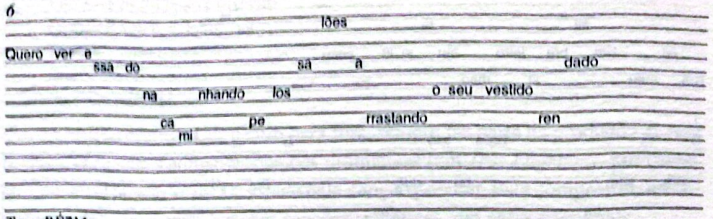
Brasil, pra mim, Brasil, pra mim...[8]



8. Interessante que João Gilberto propõe uma interpretação em que esse verso central desaparece, como a dizer que sua mensagem já se encontra suficientemente reiterada no interior dos demais.

Scanned with CamScanner

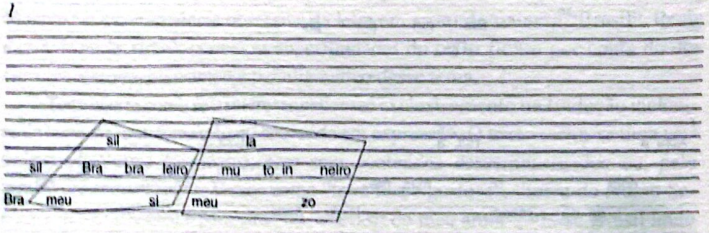




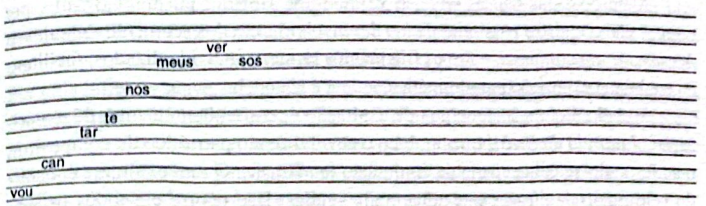
Tom: RÉ7M

Dentro desse quadro é mais fácil analisar a disposição melódica dos segmentos dessa canção. Regra geral, para cada seqüência de frases lingüísticas com o mesmo valor, é destacado um motivo melódico. Sua reiteração é incontinenti de modo a fixá-lo como tema memorizável.

O primeiro segmento tem um sentido de preâmbulo com a tematização processada na região grave,



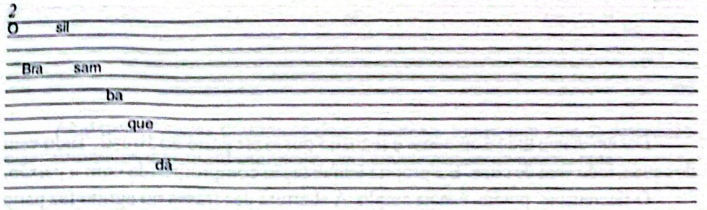
e com um corte retórico-figurativo, anunciando em tom grandiloqüente o *início* da exaltação:



O segundo segmento visa instaurar a composição no interior do samba, com frases de batucada e com as síncopas características do gênero.

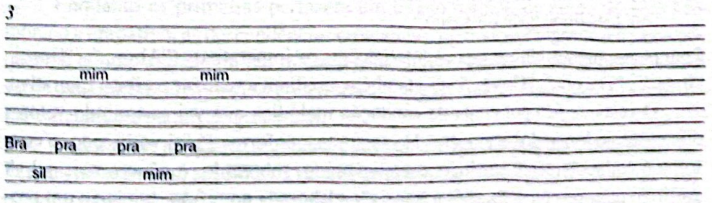
Apenas no último fragmento a harmonia se movimenta e o tonema inflete para o alto em sinal de continuidade.

Esse tipo de tematização, ressaltando os acentos da pulsação, estabelece um vínculo corporal entre o Brasil e o brasileiro (na pessoa do *eu*) pela mediação do samba. A matriz rítmica do motivo



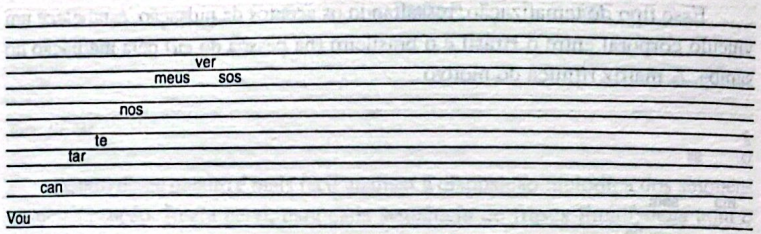
passa a ser o tema do brasileiro ou a raiz sonora do Brasil, expressão de uma unidade racial e cultural que tem origem nos estímulos fisiológicos.

Se o primeiro segmento perfaz a introdução propriamente dita, este segundo ainda se comporta como um rito inicial de abertura. A canção só vai encontrar seu caráter melódico e sua harmonização definitivos no terceiro segmento, que funciona, ao mesmo tempo, como refrão e elo de passagem.



Além disso, as pausas entre as expressões "Brasil... pra mim Brasil... *pra* mim..." dão o registro passional para o desenvolvimento dos segmentos seguintes. A pausa de um compasso entre os fragmentos torna-os individualizados, facilitando também a exposição paradigmática.

Ao lado da função precípua de exaltação e, conseqüentemente, de tematização, *Aquarela do Brasil* traz também o envolvimento patriótico do compositor, manifestando-se pela euforia da conjunção (*eu*/Brasil). O tom exultante é mantido pelo início das frases nas notas mais agudas. Isso ocorre em todos os segmentos, com exceção do primeiro em que impera um clima de apresentação sem o engajamento da melodia. A ponte entre a apresentação sóbria do início e a celebração eufórica do restante é descrita pela ascendência, quase didática, do final do primeiro segmento.



Daí em diante tudo é apoteose e regozijo por fazer parte do Brasil. Tudo vem do agudo, tudo vem de cima. É a própria tematização comprometida com a paixão.

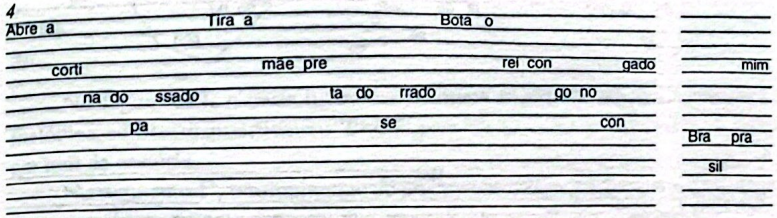
O sincretismo, porém, é mais amplo. A abertura das frases no agudo faz parte também de um projeto entoativo por meio do qual o enunciador revela seu êxtase ufano. Todos os programas melódicos individuais (que coincidem exatamente com os motivos temáticos) reportam-se a este projeto. A marca indicativa (dêitica) mais explícita é a presença constante da interjeição que encabeça diversas frases melódicas e transforma-as em gestos entoativos:

"Ah! Abre a cortina do passado"
"Ô! Esse coqueiro que dá coco"
"Ah! Ouve essas fontes murmurantes"
"Ah! Esse Brasil lindo e trigueiro"

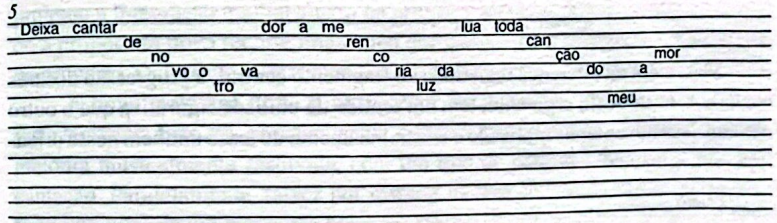
Com pouco menos ênfase que as interjeições, os imperativos ("Abre...", "Tira...", "Bota...", "Deixa...", "Ouve..." etc.) também auxiliam a realizar o efeito figurativo.

O restante fica por conta da condução melódica que vai assumindo valores diferentes ao longo dos segmentos.No segundo, conforme já foi verificado, o contorno é eminentemente temático, caracterizando, sobretudo, o gênero musical. A partir do quarto segmento, após a transição elaborada no refrão, inicia-se um progresso harmônico, as durações ampliam-se, e as pausas, além de acentuarem a individualidade dos fragmentos, impõem um ar solene às suas entoações. Os ataques percussivos, que instauram a matriz rítmica do segundo segmento, são substituídos por uma inflexão suave, adequada à recuperação do passado anunciada no texto. A atenuação dos estímulos marcados de uma rítmica modalizada pelo /fazer/ (ação) abre espaço para o percurso melódico das vogais que transformam os estímulos físicos em estímulos emocionais. Cria-se a alternativa de uma audição interna, introspectiva, modalizada pelo /ser/ e pela configuração de um estado passional.

Impregnada nesse processo, ainda pode ser detectada uma entoação enumerativa no mesmo campo sonoro da tematização e da passionalização, que parte da interjeição (e do imperativo), realiza três inflexões descendentes, mas continuativas, até desembocar novamente no refrão.



As descendências diatônicas desses motivos contrastam com as descendências cromáticas do quinto segmento, pois ambas partem da mesma nota.



Enquanto as primeiras perfazem um trajeto natural, do ponto de vista harmônico e entoativo, as descendências cromáticas, partindo e chegando à mesma freqüência aguda, aumentam em muito o esforço de emissão — sendo que o deslize sobre os semitons já é por si só pouco consonante no mundo da canção — investindo melodicamente na tensão passional.

Portanto, se no quarto segmento predomina a figurativização sobre a passionalização, no segmento seguinte os valores invertem-se. Lembrando, contudo, que, por trás dessas oscilações, reina absoluto o processo de tematização, respondendo mu-

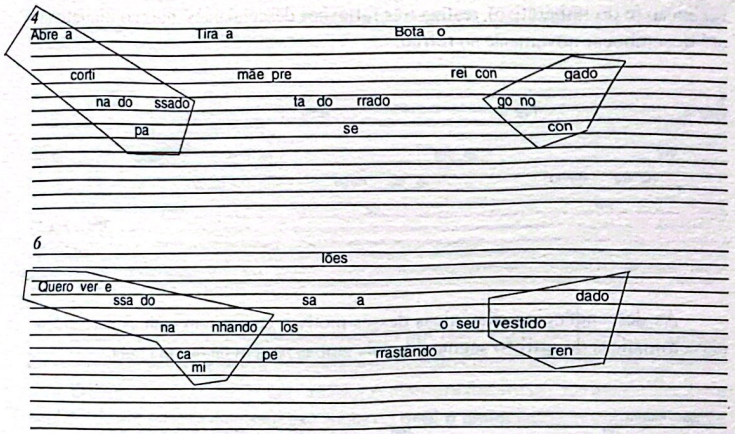
UNIVERSIDADE FEDERAL
Biblioteca Comunitária

Scanned with CamScanner

sicalmente pela exaltação. Acontece que tematização sem matizes figurativas e passionais pode se tornar um processo opaco, mais depreciativo que enaltecedor.

O último segmento (6) retoma o comportamento melódico do quarto, driblando um pouco a reiteração temática. É o único momento melódico em que a composição ensaia uma derivação do modelo paradigmático. Não sendo idênticos entre si, como os anteriores, esses fragmentos sugerem uma contigüidade sintagmática subjacente à intervenção das pausas.

A semelhança com o quarto segmento está na recuperação do movimento diatônico, nos perfis do primeiro e terceiro fragmentos, e na idêntica finalização.



Mas, além da diferença registrada no fragmento central, a progressão dos três contornos, neste sexto segmento, tem um sentido de unidade figurativa que o outro não tem. Isso talvez tenha motivado o encaminhamento do texto também nessa orientação sintagmática:

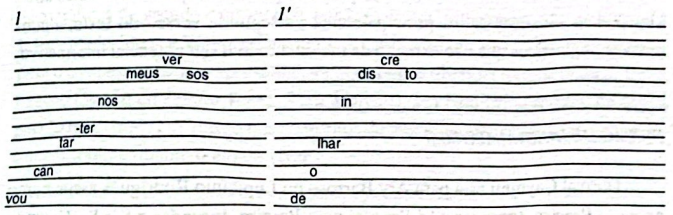
Quero
Ver essa dona caminhando
Pelos salões arrastando
O seu vestido rendado

Já na repetição do segmento (6'), com outra letra, o recorte lingüístico deixa de aproveitar essa tendência retomando o esquema paradigmático:

Ah!
Esse Brasil lindo e trigueiro
É o meu Brasil brasileiro
Terra de samba e pandeiro

com os três versos dizendo a mesma coisa. Esse procedimento põe à frente a tematização, estreitando a correspondência com o segmento 4.

Quanto à mudança de letra, diga-se de passagem, pode haver incompatibilização com a cobertura melódica se não for repensada a integração. *Aquarela do Brasil* apresenta um certo grau de estranheza quando, na repetição do primeiro segmento, o compositor não acompanha o corte melódico com o respectivo corte lingüístico, como fizera na primeira vez. Comparemos os dois:



No segmento 1, o corte figurativo da última seqüência rompe a tematização melódica, cujo texto qualificava o "Brasil", para introduzir uma frase entoativa quase em tom de oratória.

No segmento 1', o rompimento do processo temático pela melodia não repercute na escolha do texto que continua enumerando os atributos brasileiros.

Trata-se de um detalhe imperceptível no quadro global da composição mas, somando-se ao excesso paradigmático do texto e ao ápice do pleonasmo ("coqueiro que dá coco"), todos localizados na segunda versão da letra, faz pensar que o autor projetou a integração melodia/texto na primeira versão e, depois, sentiu-se impelido a propor um novo recorte lingüístico que mantivesse exatamente o mesmo teor do primeiro. Daí, então, a dessemantização para evitar qualquer progresso no texto.

A linha melódica desta composição é muito forte e expressiva do ponto de vista temático. Este era, provavelmente, o grande trunfo do autor. Contava com uma melodia musicalmente resolvida, com um tipo de periodicidade adequado à decantação. Paralelamente, talvez por respirar os ares cívicos da época, perseguia a forma popular de um canto que homenageasse o Brasil. Suas homenagens à Bahia (*No Tabuleiro da Baiana* e *Na Baixa do Sapateiro*), o berço da cultura nacional, já anteviam esse projeto.

Há uma diferença sensível entre as canções que partem de fatos externos e de temas melódicos bem constituídos por leis musicais e as canções que partem da visão pessoal do compositor a respeito de um fato vivido ou elaborado internamente, e que são produzidas em forma de relato da experiência com texto e entoação. Ao primeiro caso pertence *Aquarela do Brasil*. Ao segundo, *Pra Machucar Meu Coração*. Uma é de fora para dentro, outra, de dentro para fora.

Scanned with CamScanner

Isso define apenas o ponto de partida. No primeiro caso, parte-se de uma (ou mais) matriz rítmico-melódica e, no segundo, de um projeto entoativo. Partindo de onde for, a melodia musical acaba adquirindo um valor entoativo ao ser recortada lingüisticamente, e a melodia entoativa, já possuindo uma compatibilidade natural com o texto, contrai relações musicais com o restante do percurso melódico da canção. Portanto, não há mérito especial na escolha do ponto de partida.

Aquarela do Brasil, hino popular fundado na tematização, atinge as motivações passionais e figurativas (interjeições e imperativos) que comentamos atrás. Mas podem ser observados, principalmente na segunda versão do texto, alguns recortes lingüísticos que não extraem da melodia todo o seu potencial informativo.

DICÇÃO DE DORIVAL CAYMMI

Dorival Caymmi está para Ary Barroso ou Lupicínio Rodrigues assim como a canção *Preciso Aprender a Só Ser* está para *Preciso Aprender a Ser Só*. Caymmi é o lado zen da canção. Retrata o ciclo dos fenômenos sem intervir em seu movimento natural e sem sofrer com os desvios de expectativa.

Quando fala de paixão e de seus estados interiores, o compositor jamais se dilacera nas tensões da carência. Trata o sentimento com delicadeza e cuidado como se assim preservasse a integração de seu ser com a natureza. As emoções culturalmente marcadas, como ciúme, frustração, vingança, desprezo, não fazem parte de sua dicção. Só aquelas que brotam espontaneamente em qualquer idade, em qualquer época, em qualquer circunstância. Busca a emoção humana essencial, sem vícios, tão antiga e natural quanto a natureza. E, por vezes, nesse gesto, anula-se como compositor já que algumas de suas canções parecem ter sempre existido (cf. *Acalanto, Peguei um Ita no Norte, Roda Pião*). Declarou diversas vezes que seu sonho era chegar à perfeição de compor uma *Ciranda-Cirandinha* que se perdesse no meio do povo ("Dorival Caymmi", em *Nova História da Música Popular Brasileira*, 1976, p. 09).

Quando fala de canção ou quando decanta a Bahia, a baiana, o samba ou o mar, o faz com intenso vigor temático, num ritmo original e fisicamente estimulante. Não tendo, como de praxe, qualquer formação musical, inventou batidas e toques de violão específicos para a sua dicção. Compõe tudo junto, ritmo, harmonia, texto e melodia, mas aos pedacinhos, sem pressa de conclusão. Com seu texto icônico, sua melodia rodeando a tônica e seu instrumento esboçando o arranjo final, cada fragmento de composição já é uma boa amostra da obra completa. Ao soldar os pedacinhos gera canções com primeira e segunda partes formando um todo indissolúvel (*Samba da Minha Terra, Oração de Mãe Menininha*) e canções que deixam as emendas expostas (*O Mar, João Valentão, Suíte dos Pescadores*), assinalando que as duas partes integralizam experiências diferentes.

Pois foi com uma composição temática, repleta de estimulos somáticos, que Caymmi ingressou na carreira artística no final da década de 30. *O Que é Que a Baiana Tem?*, canção tecnicamente perfeita não só pela autenticidade do acompanhamento instrumental mas, sobretudo, pelo revezamento dos temas e das figuras melódicas numa fusão de motivos recorrentes com diálogo de personagens, foi um presente à interpretação de Carmem Miranda e, por extensão, aos pendores cinematográficos da grande cantora que, por essa época, filmava *Banana da Terra* (de J. Rui, produzido por Wallace Downey). A canção foi um sucesso e abriu as portas para o compositor baiano apresentar, além de outras obras na mesma linha de tematização (*Samba da Minha Terra, Rosa Morena*), seu lado lírico-sereno, no qual a paixão transcorre sem tensão nos contornos de melodias cíclicas que, no fundo, decantam continuamente o ato de viver.

João Valentão

João Valentão é brigão
Pra dar bofetão
Não presta atenção
E nem pensa na vida
A todos João intimida
Faz coisas que até Deus duvida
Mas tem seu momento na vida...

É quando o sol vai quebrando
Lá pro fim do mundo
Pra noite chegar...
É quando se ouve mais forte
O ronco das ondas na beira do mar...
É quando o cansaço da lida da vida
Obriga João se sentar...
É quando a morena se encolhe
E chega pro lado querendo agradar...
Se a noite é de lua
A vontade é contar mentira
E se espreguiçar...
Deitar na areia da praia
Que acaba onde a vista não pode alcançar...

E assim adormece esse homem
Que nunca precisa dormir pra sonhar
Porque não há sonho mais lindo
Do que sua terra, não há!

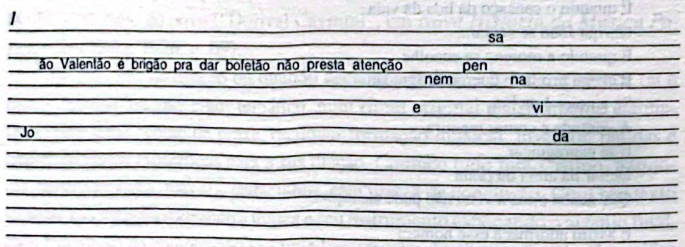
Scanned with CamScanner

João Valentão é uma canção quase mítica que retrata o descanso do herói. A melodia da primeira parte acompanha a ação da personagem manobrando os gestos musicais do /fazer/: pulsação, acentuação, reiteração e andamento acelerado. Na segunda parte, texto e melodia praticam o recolhimento e suspendem os sinais da ação. O texto estabelece o estado temporal, "seu momento na vida", pautado pela expressão "é quando..." (mote que aproveito durante todo este trabalho), e o estado espacial na praia, "na beira do mar". A melodia se desenvolve sob a modalidade do /ser/, abrandando os estímulos somáticos da pulsação e dos acentos, desacelerando o ritmo e mantendo uma reiteração suave, sem arestas, que desliza sobre os acordes bem-encadeados da harmonia tonal.

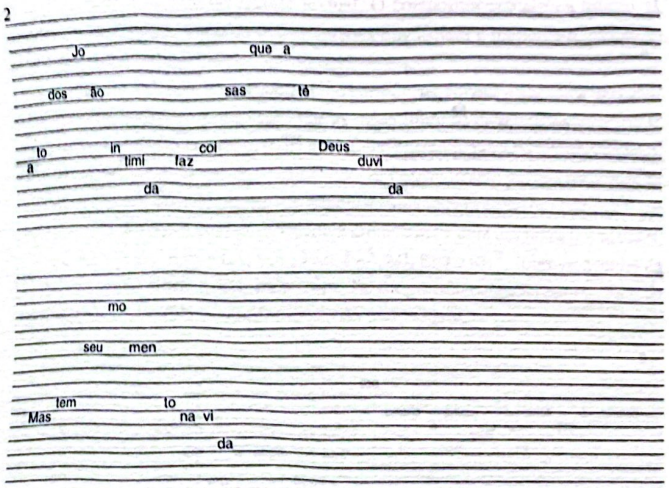
Como a primeira parte é, na verdade, apenas uma abertura para a segunda (que, com duas versões lingüísticas, ocupa quase toda a extensão temporal da obra), pode-se dizer que essa canção enfoca o momento posterior à atuação narrativa, o momento da consagração e da recompensa daquele que vive plena e intensamente a vida, seguro por estar na própria terra e refletir sua exuberância. Um momento íntimo, contemplativo, de comunhão absoluta com a Bahia, momento de recuperação da energia implacavelmente despendida durante o dia, como o pulsar constante dos fenômenos naturais: a tempestade e, no final da tarde, a calmaria.

É a voz do cantor que descreve, em suas inflexões figurativas, o reconhecimento do herói e de sua representatividade no cenário baiano. É este percurso melódico que exala credibilidade e nos convence do descanso merecido do impetuoso "João Valentão". Afinal, essa personagem não age em função de algo determinado. Ela age por impulso e só pára quando se cansa. Sobrevive da lida, vive a vida, namora a morena que já está do seu lado, tem vontade de mentir e de se espreguiçar de acordo com a lua e adormece quando vem o sono. Seu comportamento é regulado por uma força natural, a mesma que governa a fúria e a placidez das águas do mar.

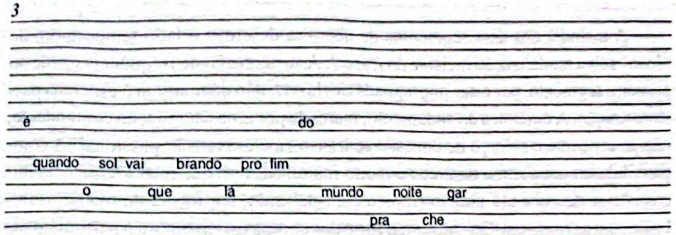
1



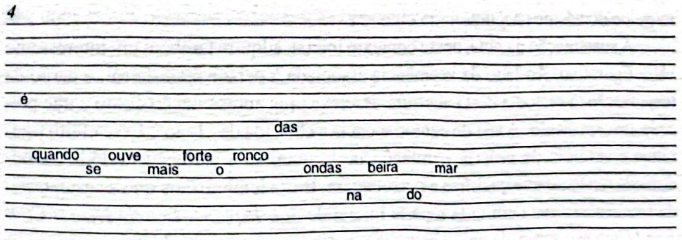
2

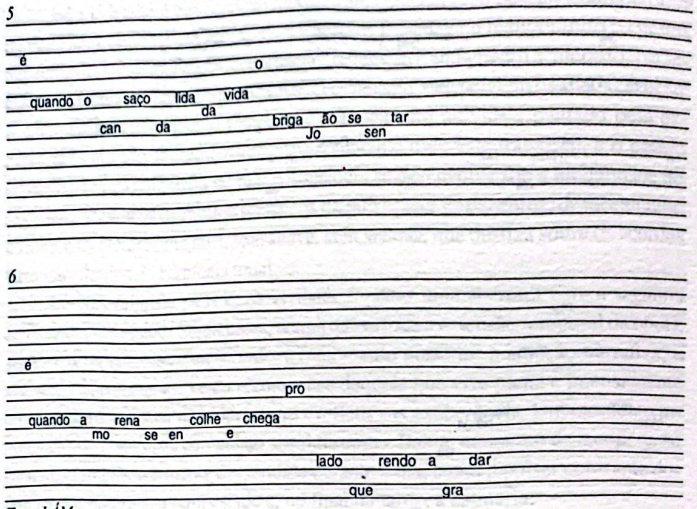


3



4





Tom: LÁM

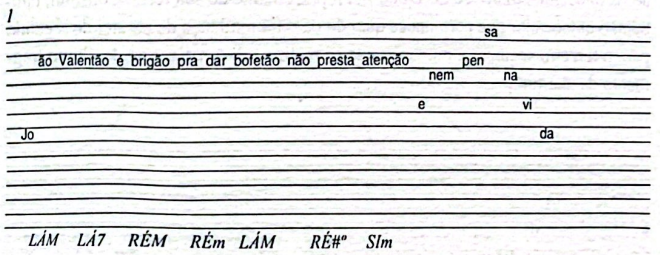
A melodia dos dois segmentos de abertura descreve o lado tempestuoso de "João" sob a modalização incisiva do /fazer/. A sustentação de freqüência aguda do primeiro segmento, por estar impregnada de /fazer/, não dá margem à esperada passionalização. A dinâmica do andamento, marcada por uma acentuação contundente, não permite que o esforço de emissão se transforme em tensão passional. A compatibilidade com o ritmo orgânico é muito maior. Mesmo que nessa seqüência inicial não se desenhe um motivo rítmico bem-definido, em forma de matriz, o trabalho com as rimas em "ão" no tempo forte dos compassos assegura a periodicidade típica da tematização. É quando a saliência melódica é substituída por saliência rítmica localizada nos acentos.

A sustentação da nota, nesse contexto inicial, adquire também um interessante valor figurativo. Ao lado da veemência associada à personagem-herói, a cargo da tematização, a melodia desta abertura descreve uma apresentação como a que precede um espetáculo. A voz do cantor anuncia a chegada de "João". Esse efeito figurativo é extraído da própria permanência da nota, sem variação melódica, conduzindo um texto que qualifica a personagem. Basta lembrarmos que a sustentação da freqüência aguda em toda a parte inicial de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (Beatles) serve, de modo bem mais explícito, ao mesmo objetivo de apresentação descrito aqui.

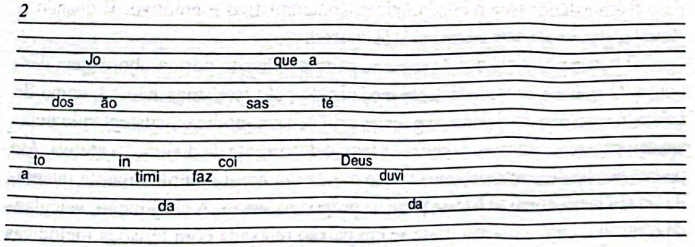
De resto, mais duas peculiaridades singularizam esse trecho inicial:

a) a exclusividade do recorte textual. O compositor cristaliza a relação da melodia com o texto, vetando outras versões lingüísticas e mesmo a repetição do trecho cuja função específica é introduzir;

b) a exclusividade do encadeamento harmônico. Apesar de inserida na tonalidade geral da canção, a progressão dos acordes difere de tudo o que vem a seguir. A dinâmica de mudança é bem mais acelerada, passando por sete acordes enquanto a voz permanece na mesma nota.Como se houvesse sete perspectivas para se enxergar o mesmo fato. O mesmo protagonista atuando em diversos cenários. E um cenário ligado ao outro pela descendência cromática de uma das notas dos acordes. A descendência passa por LÁ, SOL, FÁ#, FÁ♮, MI, RÉ# e RÉ♮, sobre os acordes de LÁM, LÁ7, RÉM, RÉm, LÁM, RÉ#°,SIm. Tal progressão contribui para o efeito de ação impetuosa contida na conformação da personagem.



O motivo saliente que, por fim, se desenha ao final do primeiro segmento tem a função dupla de desenlace figurativo (asseverativo) da seqüência anterior e de proposição matricial para a tematização que vem a seguir. No segundo segmento, o perfil do motivo se dilata sobre o campo de tessitura, acompanhando descritivamente a exuberância dos gestos da personagem, tudo na mais autêntica tematização, com as leis musicais de reiteração operando em nível de estímulo corporal.



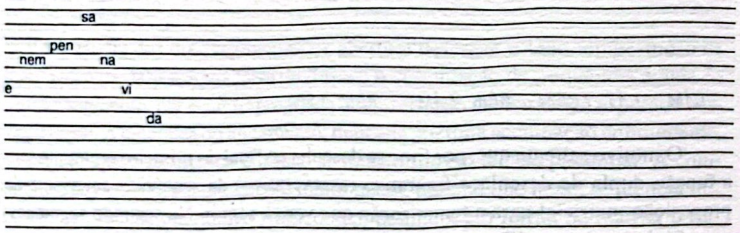
Num plano de menos destaque, porém, corre um processo lógico de figurativização enumerativa. Esta canção também pode ser captada, simultaneamente, como um inventário de atributos e de circunstâncias relacionado pelo intérprete em três formas diferentes de recorrência:

a) recorrência dos acentos em concomitância com as rimas em "ão" no primeiro segmento;

b) recorrência dos motivos expandidos no campo de tessitura do segundo segmento;

c) recorrência do mesmo desenvolvimento temático em todos os segmentos, a partir do terceiro, deixando oscilar apenas a região de tessitura (volto a comentar esse processo mais abaixo).

Esse discurso enumerativo subjacente pertence à mesma fonte que dá origem ao reconhecimento de "João" como fiel representante de sua terra. Constitui, também, o único valor que permanece quando da total mudança de caráter do segundo para o terceiro segmento, mudança que se realiza sob o *rallentare* do último fragmento da abertura.

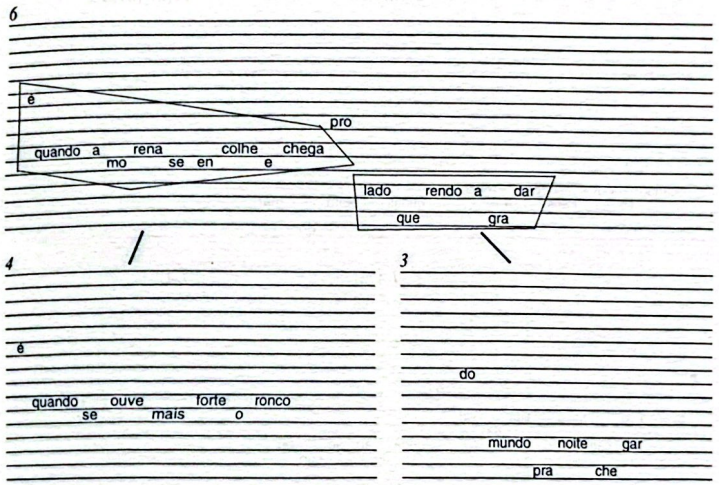


Com a mesma configuração dos contornos anteriores, este último desfaz o vigor pulsativo e vibrante que vinha desde o início, freando gradativamente o andamento com a expansão sonora das vogais. Promove, assim, a passagem da atividade física exterior para o estado íntimo, contemplativo e emotivo. É quando o /fazer/ se desvanece ante a proximidade do /ser/.

O tratamento melódico da segunda parte é delicado para a abordagem descritiva. O andamento é nitidamente modalizado pelo /ser/ mas não há, como de hábito, tensão passional. Não há grandes saliências melódicas, sustentando notas agudas, para representar na expressão a tensão decorrente da disjunção afetiva. Até porque não há disjunção afetiva. O texto retrata um herói completamente integrado em seu meio, como se fizesse parte da própria natureza. A conjunção, veiculando conteúdos eufóricos, manifesta-se em paixão relaxada com tensões melódicas

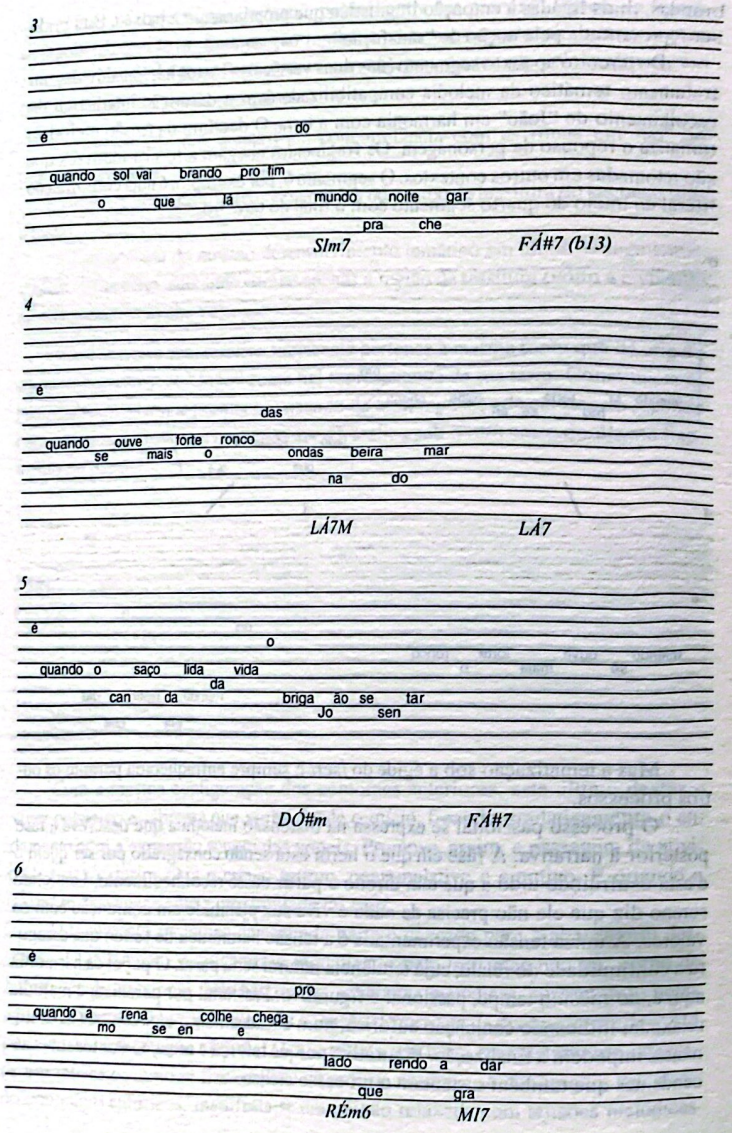
brandas, mais ligadas à entoação lingüística que propriamente à paixão. Esta pode ser representada pela noção de "satisfação".

Do terceiro ao sexto segmento (nas duas versões do texto) há, sem dúvida, um tratamento temático da melodia compatibilizado com a descrição lingüística do recolhimento de "João" em harmonia com a terra. O declínio da tensão melódica tematiza o repouso da personagem. Os fragmentos chegam a formar matrizes que são retomadas em outros contextos. O segmento 6, por exemplo, é uma combinação literal do início do quarto segmento com o final do terceiro.



Mas a tematização sob a égide do /ser/ é sempre enfraquecida perante os outros processos.

O processo passional se expressa na distensão melódica que descreve a fase posterior à narrativa. A fase em que o herói está sendo consagrado por ser quem é e está usufruindo tudo a que tem direito a partir desse reconhecimento. Um relato sereno diz que ele não precisa de nada e vive sua plenitude em conjunção com os valores. A única tensão experimentada é a tensão harmônica de fundo que assegura a continuidade do relato, cuja tendência natural seria parar. O papel da harmonia aqui é, ao mesmo tempo, passional e figurativo. Passional por perenizar a melodia relaxada, indicando conjunção eufórica, num encadeamento cíclico onde as dominantes impedem a finalização. Figurativo porque reforça a atuação dos tonemas ascendentes que também sustentam o processo cíclico.

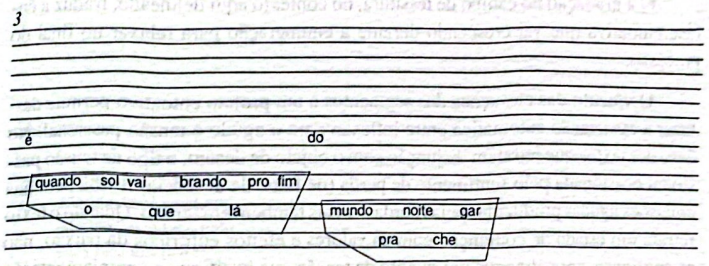


Mas a figurativização vai mais longe.

A seqüência de tonemas ascendentes, dando continuidade a todos os segmentos da segunda parte, em oposição à descendência categórica do último (cf. segmento 6' à p.117), dá indícios de um projeto entoativo vinculado à instância de reconhecimento do herói.

Deste projeto temos que:

a) cada segmento, a partir do terceiro, adota uma linearidade melódica pouco variada, com as sílabas tônicas marcando a mesma freqüência. Tal linearidade obedece sempre a dois níveis correspondentes ao início e ao final do segmento:

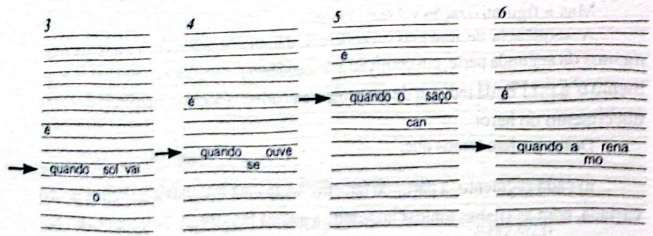


b) a linearidade melódica apresenta uma oscilação, com intervalos de um ou dois semitons delimitando uma faixa entoativa cujo valor figurativo já examinamos (em *Três Apitos* e *Serra da Boa Esperança*). Essa maneira de tratar o perfil melódico indica a instabilidade da entoação que acompanha a fala, mesmo quando se pretende não alterar a freqüência;

c) a reprodução do mesmo percurso melódico em cada segmento, alterando apenas a altura, caracteriza uma enumeração entoativa, reforçada, na primeira versão do texto, pela repetição da expressão "É quando...";

d) o aumento gradativo da freqüência, do segmento 3 ao 5, seguido de um declínio no sexto segmento, perfaz a variação enfática que regula a curva entoativa[9]. Sabe-se que, para quebrar a monotonia do discurso oral, as entoações como que gesticulam sobre as frases, mantendo presa a atenção durante as elevações e dando sinais conclusivos nas descendências. Como a opção, nesta composição, é pela linearidade do canto, o segmento integral vai sendo pronunciado em região cada vez mais aguda, até que descende, em gesto de finalização, no último segmento (em 6, a harmonia engata o final ao reinício da segunda parte; em 6', p. 117 , o acorde de tônica reforça a descendência conclusiva);

9. Essa questão referente às oscilações da entoação enunciativa será examinada com mais detalhes às pp. 258 e s.

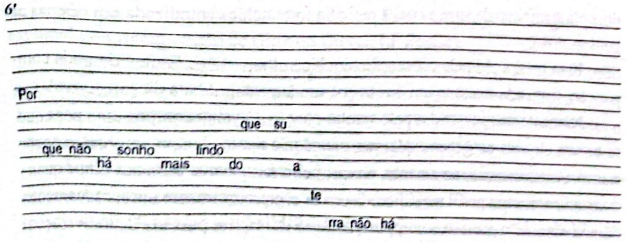


e) a gradação no campo de tessitura, no contexto aqui delineado, traduz a ênfase entoativa que vai crescendo durante a enumeração para relaxar no final do processo.

O vínculo das elevações dos segmentos a um projeto entoativo permite desfazer a associação automática entre inflexão para o agudo e tensão passional. No caso dos textos que retratam disjunção com o objeto de desejo, o tipo de tensão passional ocasionada pelo sentimento de perda (de falta, de ausência) ressoa bem nas emissões agudas produzidas pelas cordas vocais também em tensão. Quando o texto retrata um estado de conjunção com os valores e efeitos eufóricos da paixão, não se configura, normalmente, um quadro de tensão que justifique a complementação melódica. Pelo contrário, a melodia expressa a plenitude do texto evitando manobras tensivas que possam negar tal condição.

Uma coisa, portanto, é a modalização do /ser/ que torna a melodia apta a veicular estados passionais. A desaceleração do andamento pela ampliação das durações vocálicas em região média ou grave, a valorização das pausas, a supressão dos estímulos físicos contundentes produzidos pelos ataques rítmicos etc., são traços da modalidade do /ser/ e dos estados passionais não necessariamente tensivos. Outra coisa é o estado passional tensivo que quase sempre traz a marca da disjunção. Seu recurso melódico maior é a ampliação conjunta de freqüência e duração que se converte, em geral, num efeito de sustentação do agudo. Aqui, realmente, há uma relação direta entre agudização e paixão. Como o denominador comum é a tensividade, posso ser mais preciso dizendo que há uma relação direta entre a tensão de emissão aguda prolongada e a tensão da perda afetiva que desencadeia estados passionais.

A elevação dos segmentos em *João Valentão* nada tem que ver com a tensividade passional embora a melodia esteja fartamente modalizada pelo /ser/. Tem que ver, isto sim, com o entusiasmo enunciativo de quem enaltece seu herói sem quebrar a serenidade melódica que dá credibilidade ao texto. Tem que ver com o projeto entoativo cuja existência abstrata parece materializar-se na descendência irresistivelmente conclusiva do último segmento:



Marina

Marina, morena
Marina, você se pintou
Marina, você faça tudo
Mas faça um favor:
Não pinte esse rosto que eu gosto
E que é só meu
Marina, você já é bonita com o que Deus lhe deu

Me aborreci, me zanguei
Já não posso falar
E quando eu me zango, Marina, não sei perdoar

Eu já desculpei muita coisa
Você não arranjava outro igual
Desculpe, Marina morena
Mas eu estou de mal
De mal com você...
De mal com você!

Caymmi é um compositor propenso à periodicidade por tematização. Seu texto, quase sempre decantatório, pede integração com melodias reiterativas. Desse modo ele tematiza sua terra, sua gente, seus amores e o mar.

Pela tematização, ainda, Caymmi dá um tratamento todo personalista ao violão, chegando a propor, como já disse, batidas rítmicas inusitadas no domínio da canção. Do jogo do violão com os motivos melódicos brota o gênero. Caymmi tem um quê de folclore, de canção de roda, de samba, sempre muito simples e despoja-

Scanned with CamScanner

do, com o mínimo de letra e com a melodia fortemente centralizada em apenas alguns motivos.

Essa predileção pela ordenação temática ultrapassa os limites de cada composição, firmando-se como um dos traços fundamentais de sua dicção.

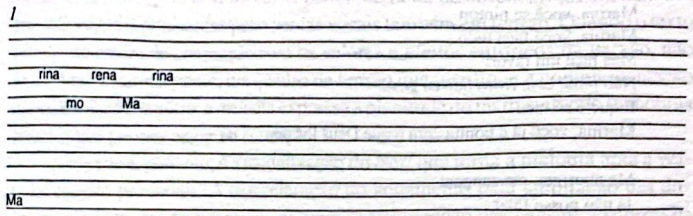
Numa de suas investidas pelo samba-canção, Caymmi compôs uma peça que se tornou clássica no gênero: *Marina*, canção ao mesmo tempo amorosa e enunciativa. A tematização, no entanto, é o primeiro recurso que salta aos olhos quando examinamos seu perfil melódico. Todos os segmentos trazem um encadeamento de motivos e, nem por isso, a composição deixa de inspirar paixão e figurativização.

Acontece que, na dicção de Caymmi, a tematização sempre organiza uma parcela do sentido. No caso de *Marina*,

a) a recorrência dos motivos tem alta compatibilidade com a aliteração "Marina, morena Marina";

b) a eufonia desta integração lingüístico-melódica soa como um traço qualitativo da personagem "Marina";

c) a disseminação do motivo melódico inicial,



por toda a composição, irradia a sonoridade de "Marina, morena Marina", impregnando todo o seu percurso;

d) a tematização de expressão identifica-se com a tematização de conteúdo. Em se tratando de personagem animada, como é o caso de Marina, a tematização de conteúdo corresponde a tudo o que ela *é*, *tem* ou *faz*. Além de ser "Marina", a personagem é "morena", "bonita", "se pinta" e não atende aos pedidos do enunciador. Todos esses traços expandem a noção de "Marina" da mesma forma que os temas se reiteram e se transformam ligeiramente, desenvolvendo o motivo melódico inicial.

Esses quatro itens asseguram o valor temático dos segmentos melódicos. Potencialmente, entretanto, este valor pode ampliar-se caso as curvas sejam modalizadas pelo /fazer/. A aceleração do andamento e, sobretudo, a marcação regular e acentuada das sílabas tônicas, num contexto melódico tão reiterativo como este, pode deslocar o pólo persuasivo da canção, privilegiando seus estímulos somáticos externos. Nesse caso, fecha-se o vértice principal com a tematização, ficando as figuras e as paixões como efeitos secundários. Essa vertente já foi integralmente explorada na interpretação de Gilberto Gil (cf. LP *Realce*).

A intenção original da composição, porém, está mais para a passionalização e, sobretudo, a figurativização que para a tematização (conforme atestam suas inúmeras interpretações, inclusive a do autor). Se há grande profusão de temas é porque eles brotam da dicção de Caymmi em qualquer proposta de criação.

A paixão surge com a predominância do /ser/ regendo o perfil melódico. A própria sintonia com o texto pede essa modalização. O compositor-intérprete mostra-se ofendido com a ação de "Marina", pois, em seu imaginário, ela não deveria pintar-se. Tudo ocorre como se entre o *eu* e "Marina" houvesse um contrato de confiança (talvez explícito apenas para o *eu*) cujo rompimento significasse *ofensa* e *desconsideração*, o que poderia acarretar programas de *revolta*, *vingança* ou, no mínimo, *mágoa* e *ressentimento*. Seriam esses, em princípio, os contornos gerais da interação psíquica. Mas Caymmi está longe de atribuir tanto peso a essas paixões.

Tudo se processa em contexto conjuntivo. A discordância ocorre numa atmosfera repleta de amor, afetividade e delicadeza de sentimento. Não cabe gesto brusco que fira a sensibilidade da relação em jogo. Até porque qualquer gesto é significativo demais às duas personagens. Do motivo trivial que desencadeia a trama (Marina pintar-se) até o gesto final de punição (ficar de mal, desculpando-se por isso), tudo é pretexto para se renovar os laços de afeto e ternura entre os dois.

Assim como o mar, a Bahia e o ritmo do samba, Marina é enfocada como elemento da natureza que deve ser preservado por razões ecológicas, estéticas e, sobretudo, pessoais da parte do enunciador:

> Não pinte esse rosto que eu gosto
> E que é só meu

Com Marina, o *eu* está em comunhão com a natureza, com a pureza e com o próprio Deus:

> Marina você já é bonita
> Com o que Deus lhe deu

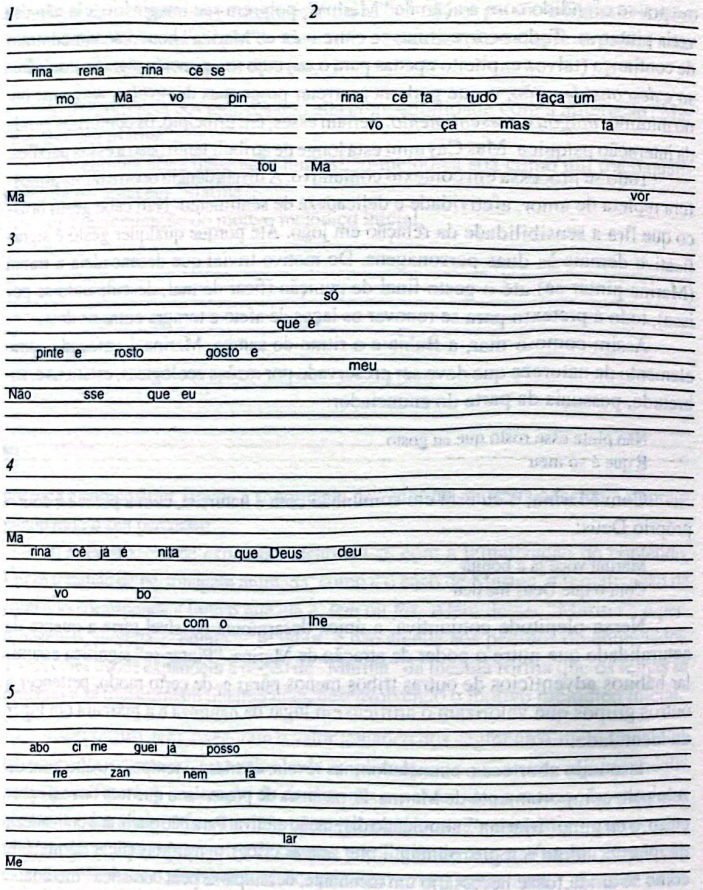
Nessa plenitude conjuntiva, a única desarmonia possível seria a quebra da naturalidade que nutre o poder de atração de Marina. "Pintar-se" significa assimilar hábitos adventícios de outras tribos menos puras e, de certo modo, pertencer a outros grupos que valorizam o artifício em lugar da natureza e a máscara em lugar da identidade.

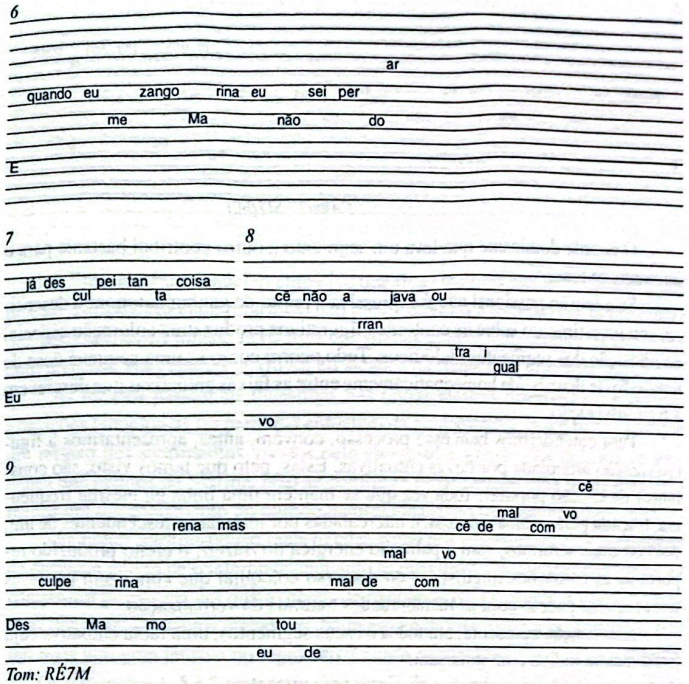
Isso tudo aborrece o enunciador mas revela, ao mesmo tempo, seu alto grau de zelo pelo comportamento de Marina. E, na ânsia de preservar o que tem de mais precioso, o *eu* pune "Marina", simulando disjunção afetiva. Para não quebrar a delicadeza da relação, adota o registro infantil que sela as cisões transitórias (ficar de mal). E como se ainda fosse necessário um atenuante, desculpa-se pela "drástica" medida:

Scanned with CamScanner

Desculpe, Marina morena
Mas eu estou de mal

A disjunção, portanto, não passa de um efeito retórico da *admoestação* que figurativiza toda a canção. Por isso, não há quebra de confiança, não há sentimento de ofensa e muito menos de vingança. Apenas uma pequena tensão passional de disjunção simulada dentro do percurso figurativo da admoestação. A melodia retrata tudo isso.





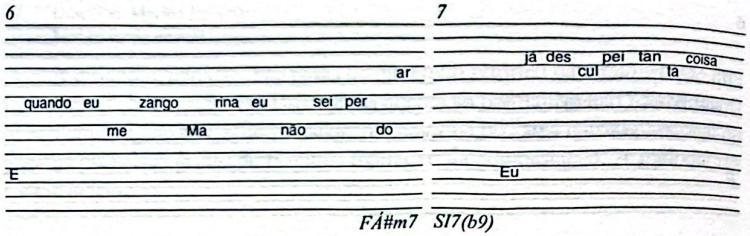
Tom: RÉ7M

Dificilmente encontramos canção, com traços passionais, utilizando um campo de tessitura tão restrito: apenas treze semitons. O estilo temático de Caymmi justifica até certo ponto esse uso. Ao contrário dos contornos melódicos que se expandem individualmente sobre o campo de tessitura para indicar tensividade, os encadeamentos de motivos permanecem oscilando numa mesma faixa de freqüência.

A justificativa de maior peso, entretanto, está na baixa tensão emocional já que não se trata de disjunção propriamente dita. Assim como as expressões lingüísticas são controladas em dosagem infantil, as oscilações melódicas não ultrapassam o registro natural da fala cotidiana, de modo que o máximo de tensão de agudo não reflete tanta tensão assim. Apenas tinge de paixão o discurso figurativo, pois, afinal, a disjunção é apenas simulada.

Esse momento de tensão passional está concentrado no tonema ascendente do sexto segmento, cuja última sílaba recebe uma duração especial, e na sustentação aguda de todo o segmento seguinte (7).

Scanned with CamScanner

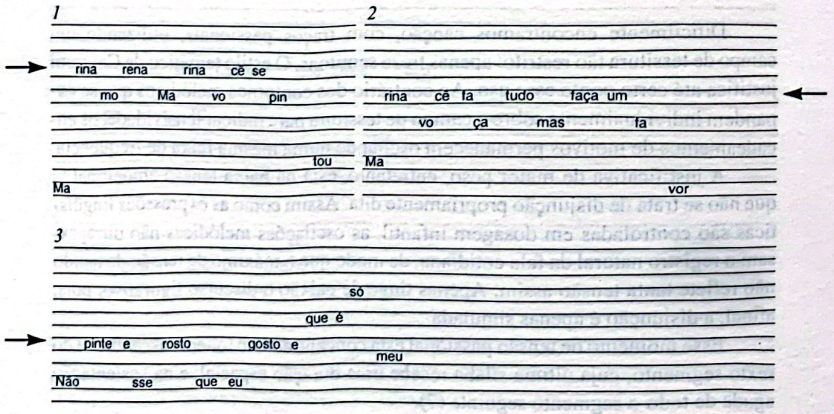


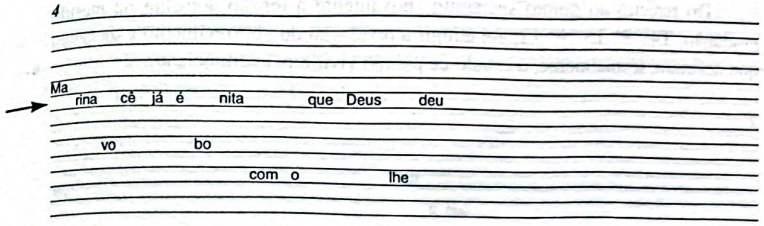
O acorde dominante que leva um segmento a outro contribui bastante para o aumento de tensão.

Se a tensão passional não é expressiva a ponto de ganhar autonomia descritiva, seu investimento sobre os contornos figurativos produz uma coloração especial na oposição dos segmentos melódicos. Tudo ocorre como se uma pequena dose de tensão fosse distribuída homeopaticamente entre as faixas entoativas que descrevem a figurativização.

Para entendermos bem esse processo, convém, antes, apresentarmos a figurativização articulada por faixas entoativas. Estas, pelo que temos visto, são constantes na canção popular. Toda vez que se mantém uma linha na mesma freqüência, traçada pelas sílabas tônicas, e intercaladas por intervalos descendentes de um, dois ou mais semitons, sem a pulsação enérgica do /fazer/, o efeito produzido reporta-se às entoações lingüísticas do discurso coloquial que conduzem as frases num registro-padrão com as instabilidades naturais da verbalização.

Esta canção apresenta, em todos os seus segmentos, uma faixa entoativa cuja linha mestra indico com uma seta:





A linha mestra é o núcleo entoativo que fica em nossa memória durante e depois da audição. Ao cantarolarmos, não temos dúvidas a respeito das notas exatas que perfazem essas linhas. Já os tons das sílabas átonas, nem sempre os emitimos com precisão. Eles apenas auxiliam no alcance da freqüência principal.

As tensões passionais investidas nas linhas mestras discriminam pequenas gradações emocionais no percurso entoativo da admoestação, que é nada mais que um reflexo dos sentimentos vividos pelo enunciador a partir dos indícios de mudança dos hábitos de Marina. Não se configura propriamente uma perda mas pelo menos um distanciamento do mundo natural idealizado pelo enunciador.

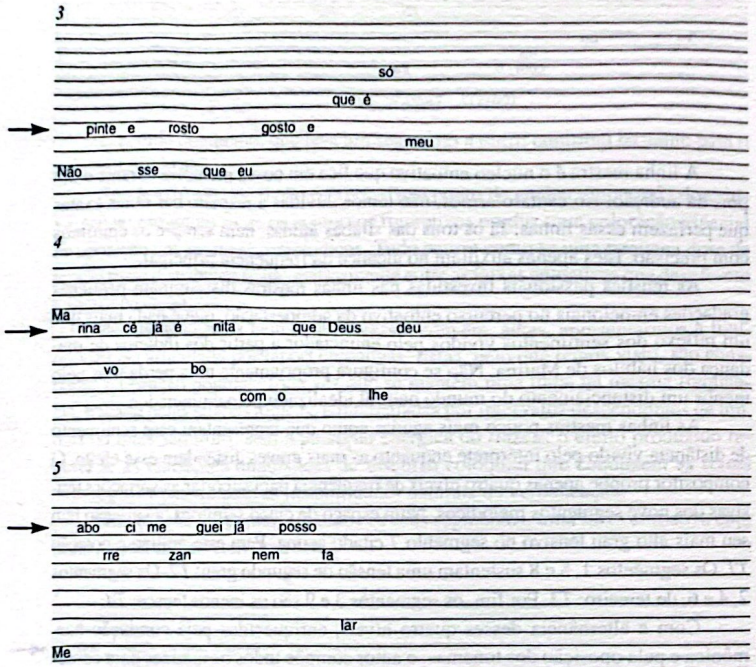
As linhas mestras pouco mais agudas como que representam esse sentimento de distância vivido pelo intérprete enquanto as mais graves distendem esse efeito. O compositor propõe apenas quatro níveis de freqüência para suportar as variações tensivas dos nove segmentos melódicos. Num espaço de cinco semitons, a variação tem seu mais alto grau tensivo no segmento 7 citado acima. Para este, utilizo a notação *T1*. Os segmentos 1, 5 e 8 sustentam uma tensão de segundo grau: *T2*. Os segmentos 2, 4 e 6, de terceiro: *T3*. Por fim, os segmentos 3 e 9 são os menos tensos: *T4*.

Com a alternância desses quatro níveis, enriquecidos pela condução harmônica e pela oposição dos tonemas, o autor compõe todos os matizes para caracterizar a figura da admoestação. Ela pressupõe uma excitação maior ou menor do estado de ânimo.

Os três segmentos iniciais assinalam uma distensão de faixas entoativas do nível T2 ao T4 (cf. transcrição acima). Paralelamente à queda de tensão melódica, o texto vai da constatação do deslize de Marina (que funciona como ameaça de distanciamento) até a comprovação da conjunção possessiva: "...e que é só meu", o que ressoa bem como compatibilidade entre texto e melodia.

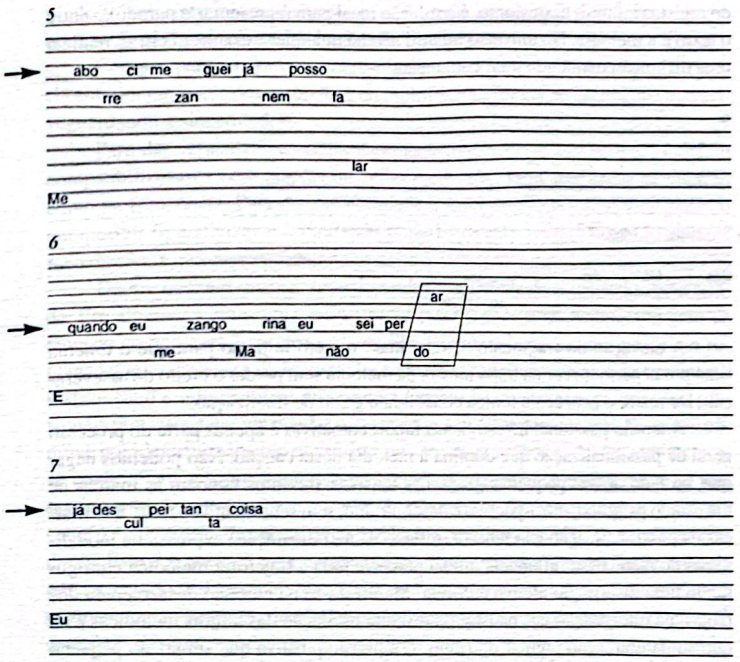
Os tonemas são asseverativos (descendentes) para instaurarem o tom de reprimenda. No terceiro segmento, o tonema se destaca da linha melódica como se a comprovação da posse fosse um adendo independente do resto (a harmonia também estaciona numa tonalidade relativamente distante: FÁ#m).

Do terceiro ao quinto segmento novamente a tensão aumenta na mesma gradação, T4 → T3 → T2, até atingir a revelação do aborrecimento e da zanga que definem, textualmente, o estado de paixão vivido pelo enunciador.

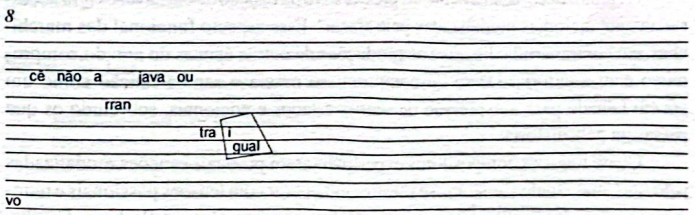


O tonema do quarto segmento permanece na linha mestra da melodia, contrariando a conclusão executada pela harmonia. Ele prepara, na verdade, o retorno da melodia inicial.

O percurso figurativo de *Marina* é marcado por essas oscilações gradativas de tensão passional. Quando a melodia reinicia, no quinto segmento, já há uma previsão de novo declínio tensivo, que se confirma na passagem de T2 para T3, ao entrar o sexto segmento (cf. diagramas abaixo). Mas assim que este se completa, a elevação final do tonema inverte toda a tendência, ampliando a duração da última sílaba, como preparação à entrada do segmento 7 que atinge o ápice do grau de tensão: T1. É quando a admoestação se torna quase inflamada por ser também dolorosa ao enunciador. É quando a admoestação atinge um tom de lamento.



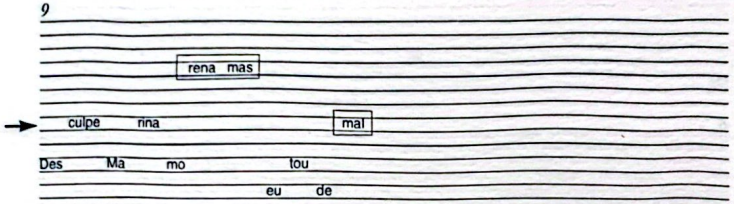
Mas tudo é muito breve, e logo, no segmento 8, a melodia retoma a trajetória distensiva, acentuada pelo tonema descendente que atrai a faixa entoativa para o grave (embora o acorde — FÁ° (b13) — mantenha a tensão harmônica para introduzir o último segmento).



Ao chegar ao segmento 9, a tensão passional reduz-se ao mínimo (T4), indicando plena conjunção afetiva apesar da declaração retórica de disjunção. A adoção

do registro infantil, neste ponto, é a solução ideal para representar o paradoxo entre o texto e a melodia. No universo infantil não há qualquer estranheza em se realizar uma disjunção mantendo total conjunção.

9



A elevação do fragmento "...rena mas" é mero impulso para que o tonema final possa permanecer na linha mestra da melodia sem perder o efeito de asseveração. De resto, o acorde de tônica consolida o gesto de finalização.

A tensão passional investida nas faixas entoativas é apenas parte do processo geral de passionalização que domina a melodia desta canção. Não podemos negar que, ao lado dessas pequenas gradações tensivas, ouvimos também as marcas de um estado psíquico, introspectivo e descontraído, sem sentimento de falta. São marcas da passionalização não tensiva (reflexo da não-disjunção) expressa na modalização do /ser/. Essa influência modal percorre toda a trajetória melódica configurando uma disposição afetiva eufórica. Manifesta-se na emissão desacelerada dos temas, na intervenção das pausas, na discreta oscilação das alturas melódicas e na quebra da marcação regular do ritmo. É a paixão positiva que subjaz ao pequeno deslize que causa o aborrecimento. É a ternura que ameniza o pito.

DICÇÃO DE LUPICÍNIO RODRIGUES

O caráter desbragadamente alegre e *festivo* da canção de carnaval exigia necessariamente melodias modalizadas pelo /fazer/. Esse aspecto funcional das marchinhas, em contrapartida, liberava as produções de outras épocas do ano do compromisso com a euforia. Desse descompromisso nascia o samba-canção como um gênero talhado para a expressão de outros estados emocionais, sobretudo os que passavam pela disforia.

Quase todos os compositores experimentaram produzir canções modalizadas pelo /ser/, mas alguns tornaram-se mestres em operar com tensões passionais e inundaram as décadas de 40 e 50 com seus sambas-canções. Orestes Barbosa, Capiba, Antônio Maria, Dolores Duran e Herivelto Martins desenvolveram esse estilo com a máxima competência. Um compositor, porém, radicalizou o gesto passional causando até um certo incômodo à nova geração, mais letrada, que viria fundar a bossa nova no final da década de 50: Lupicínio Rodrigues.

Compor, para este gaúcho, era revelar um estado passional, era escavar a vivência anterior em busca dos recônditos do espírito, era esbarrar no dramalhão mas salvaguardando a sinceridade[10].

Para dar veracidade ao sentimento amoroso expresso nos textos, Lupicínio compatibilizava-os com amplas melodias carregadas de tensão tanto na duração como na freqüência. Para dar credibilidade e naturalidade aos seus conteúdos, o compositor figurativizava, formulando verdadeiros relatos ou diálogos facilmente reconhecíveis no senso comum.

Ocorre que, em canção, tudo depende da agilidade da situação locutiva criada. Em alguns minutos, um samba-canção pode despertar no ouvinte um grau de emoção comparável à narrativa de um filme de duas horas ou mesmo de um romance que exija meses de leitura. Depende da composição em si e do tratamento instrumental e interpretativo dispensado. Quanto à composição, as melodias passionais precisam estar vinculadas a um projeto entoativo convincente. A paixão comove por identificação com os sentimentos de quem a relata e, desses sentimentos, só conhecemos a forma adquirida na canção. A experiência afetiva em si só tem sentido para o indivíduo que a viveu. A experiência do ouvinte é com a própria canção e sua forma de relatar as experiências, verídicas ou não, de seus enunciadores. Esta é a questão para o cancionista: fazer com que a experiência relatada pareça ter sido realmente vivida. Assim sendo, todo um arsenal técnico e estético é acionado para assegurar, simultaneamente, a emoção e o sentimento de verdade. É quando o ouvinte percebe que o canto propõe experiências mais profundas que a fala. É quando o ouvinte sente que a fala dá credibilidade ao canto.

Lupicínio foi dos mais hábeis e audaciosos compositores engajados à mensagem passional. Hábil pela rapidez em construir uma situação locutiva convincente e audacioso por operar na tangente do falso sentimento, aprumando com as melodias os excessos no texto.

Um de seus melhores trabalhos é, indiscutivelmente, *Nervos de Aço*.

Nervos de Aço

Você sabe o que é ter um amor
Meu senhor?
Ter loucura por uma mulher

10. Num ensaio revelador de 1967 ("Lupicínio Esquecido"), Augusto de Campos examinou os lances insólitos da poesia de Lupicínio ao lado dos efeitos interpretativos que só o compositor conseguia obter com seu tom de voz coloquial. No fundo, o ensaísta estava detectando a voz da voz II (a voz que fala dentro da voz que canta), a que chamou de "voz-verdade" pelo seu poder de inspirar confiança no ouvinte (Campos, 1974, p. 219).

Scanned with CamScanner

E depois encontrar esse amor
Meu senhor
Nos braços de outro qualquer
Você sabe o que é ter um amor
Meu senhor?
E por ele quase morrer
E depois encontrá-lo em um braço
Que nem um pedaço
Do meu pode ser

Há pessoas com nervos de aço
Sem sangue nas veias
E sem coração
Mas não sei se passando o que eu passo
Talvez não lhes venha qualquer reação
Eu não sei se o que eu trago no peito
É ciúme, despeito, amizade ou horror
Eu só sei é que quando eu a vejo
Me dá um desejo de morte ou de dor

Nervos de Aço retrata um estado disjuntivo com toda a tensão provocada pela perda do ser amado e com todo o desejo sucumbido à força da realidade implacável. Dilema de base: desejo de conjunção e consciência da disjunção. Modalmente: /querer/ a conjunção e /saber/ que não a tem.

Isso é suficiente para configurar um conflito interno inicial que poderá ser aguçado quando sobrevém uma *necessidade* imperiosa de conjunção ou, ainda, uma *impossibilidade* total dela. Posso dizer, manejando um outro verbo modal, o /poder/, que a necessidade se expressa por /não poder/ deixar de estar em conjunção, enquanto que a impossibilidade, simplesmente, por /não poder/ estar em conjunção[11].

Esses estados, em Lupicínio, assumem a dimensão existencial das categorias *vida* e *morte* que, no domínio da canção popular, podem adquirir um peso desproporcional ao tempo de duração da obra (em média, três minutos). No entanto, é comum em sua produção o desencontro amoroso ter conseqüências fatais ou motivar a desintegração mental do enunciador.

Em *Nervos de Aço*, Lupicínio aciona todos os canais tensivos e acirra o conflito, anunciando a impossibilidade de conjunção diante da necessidade extrema de firmá-la. A estratégia locutiva adotada é a *confidência*: o enunciador revela a alguém ("meu senhor") sua amarga experiência. Essa estratégia é mantida, na primeira parte, quando o enunciador traça a narrativa completa de seu infortúnio.

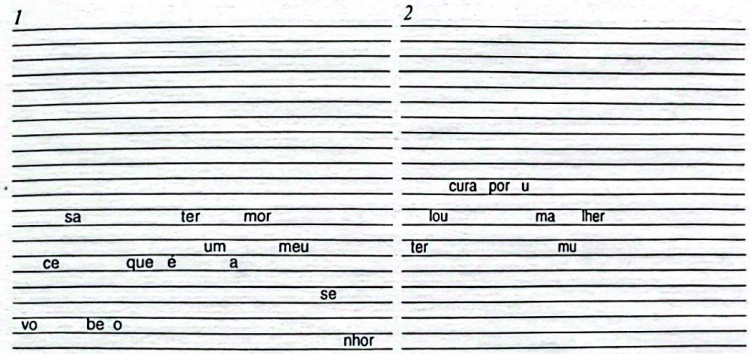
11. Para a compreensão mais ampla dos princípios que norteiam a interação das modalizações simples (/ser/ e /fazer/) com as sobremodalizações (/querer/, /dever/, /poder/, e /saber/), indico o ensaio de Greimas que estabelece, num registro semiótico, o confronto entre todas essas combinatórias modais (Greimas, 1976, p. 55).

O conteúdo em si é, ao mesmo tempo, o mais banal e o mais universal possível: alguém perde alguém muito querido para outro alguém. Como se não bastasse, esse fato é relatado duas vezes em seguida com um mínimo de variação:

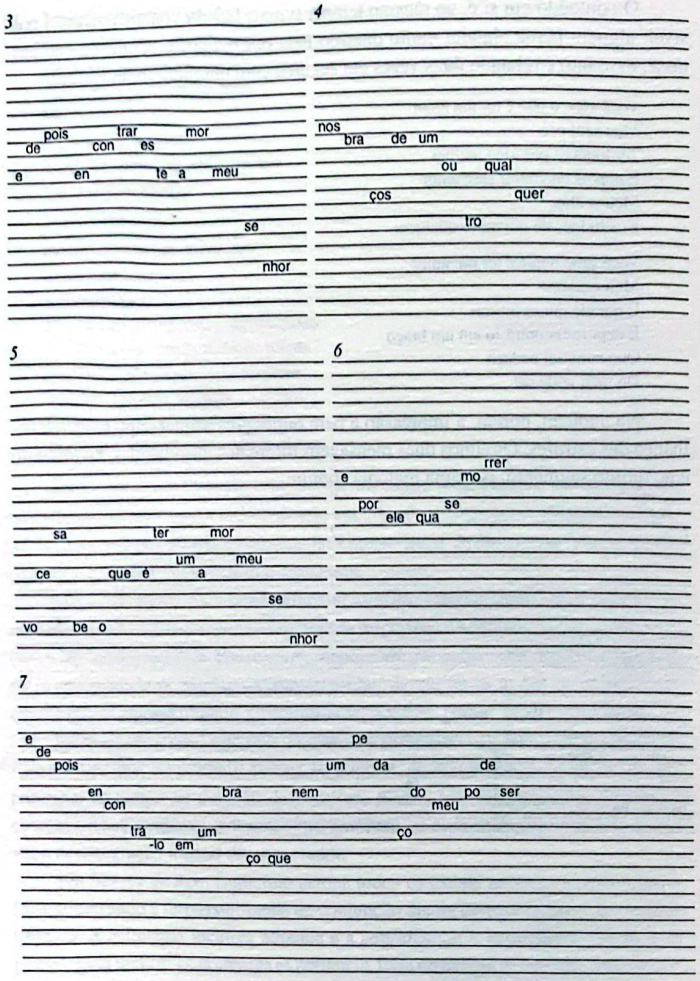
Você sabe o que é ter um amor
Meu senhor?
Ter loucura por uma mulher
E depois encontrar esse amor
Meu senhor
Nos braços de um outro qualquer

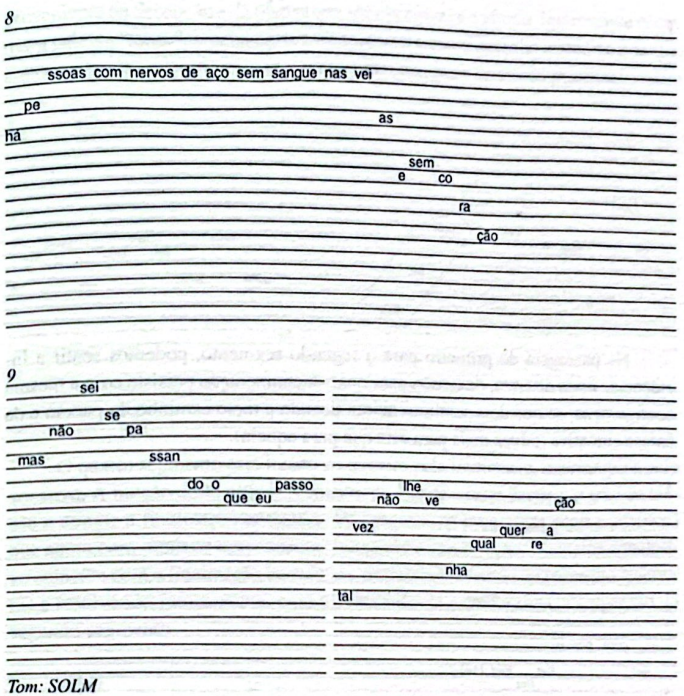
Você sabe o que é ter um amor
Meu senhor?
E por ele quase morrer
E depois encontrá-lo em um braço
Que nem um pedaço
Do meu pode ser

Na audição, porém, a impressão é bem outra, pois sequer captamos a semelhança das estrofes. Ouvimos duas mensagens diferentes introduzidas, no primeiro e no quinto segmento, por uma melodia comum.



Scanned with CamScanner

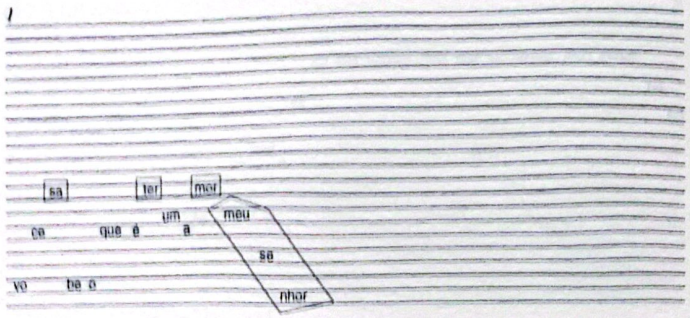




Tom: SOLM

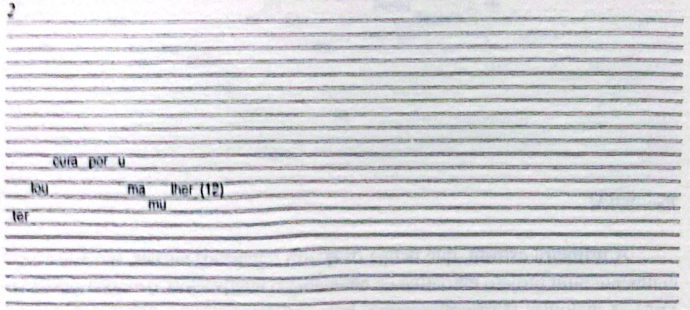
A primeira estrofe, que ocupa os quatro segmentos iniciais, apóia-se essencialmente num projeto entoativo de enumeração interpelativa, o mesmo que determina as melodias tão freqüentes em frases coloquiais como: "Você sabe o que é isso, fulano?!" As três saliências melódicas do primeiro segmento atingem a mesma freqüência e reiteram o mesmo perfil. O vocativo "meu senhor", como de praxe, é executado abaixo da linha melódica.

1



Na passagem do primeiro para o segundo segmento, podemos sentir a incidência, ainda discreta, da tensão passional. A enumeração persiste com a mesma configuração, só que dois semitons acima ficando a meio caminho da paixão e da ênfase entoativa (talvez mais para esta que para aquela).

2



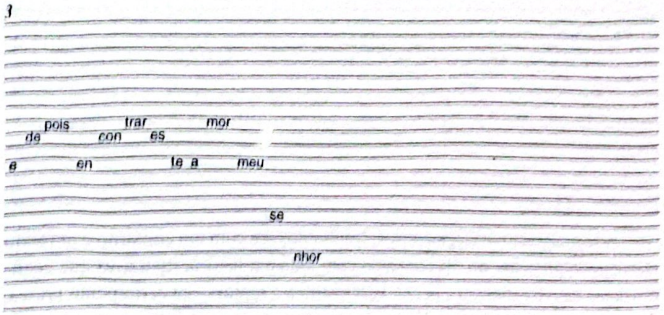
O tonema é ligeiramente ascendente, para indicar continuidade e para criar oposição rímica com a descendência do quarto segmento.

O terceiro, por sua vez, é inteiramente situado acima do ponto mais alto do segundo (com exceção do vocativo, evidentemente), aumentando significativamente a tensão. Do ponto de vista figurativo, a enumeração progride com os mesmos motivos mas já com acréscimo de "indignação". É este, aqui, o sentido da ênfase entoativa. É quando a confidência já não pode mais esconder seus conteúdos. Do ponto de vista passional, é a expressão melódica do sentimento de perda. É a dor

12. Apesar de parecer visualmente distinto do segmento anterior, a sílaba átona em "por" faz com que ouçamos ...

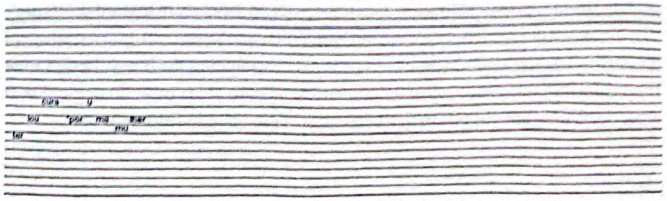
proveniente da decepção e da ofensa que apenas começa a aflorar. Interessante notar que a palavra "amor", crucial neste enredo, tem o mesmo desenho melódico e ocupa a mesma posição do primeiro segmento, mas carregada de tensão passional.

3

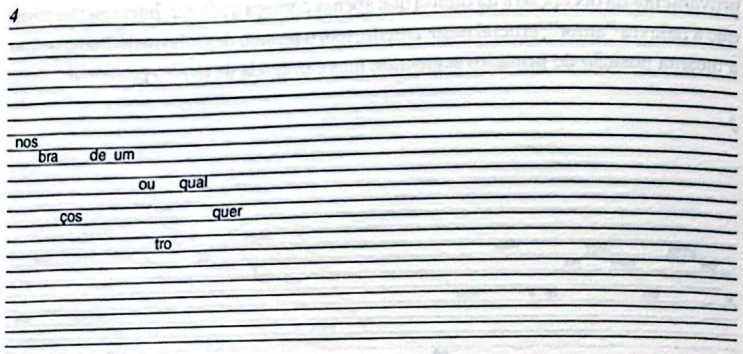


O quarto segmento está ligado ao terceiro pela freqüência, interrompida pelo vocativo. A função deste último segmento da estrofe é fazer declinar o grau de tensão e atingir a finalização entoativa. Prosseguem os programas enumerativos só que agora com motivos descendentes buscando a asseveração. O tonema conclusivo coincide com a finalização harmônica, desfazendo a tensão do segmento anterior (3) e resolvendo fonicamente, com a descendência e com a rima, a suspensão do segundo segmento.

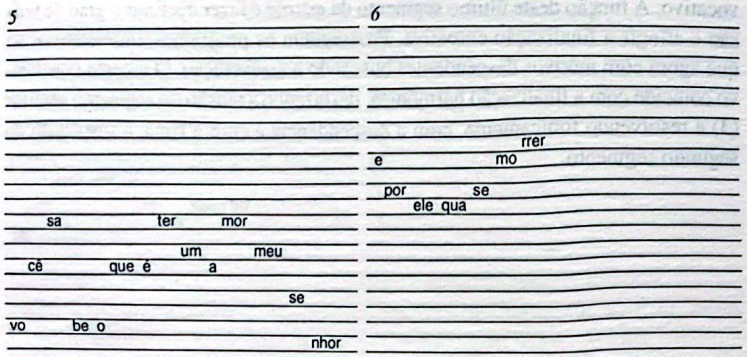
... algo mais ou menos assim:



Como o primeiro segmento ainda ressoa em nossos ouvidos, damos a esta curva um acabamento gestáltico em continuidade ao perfil anterior.



A segunda estrofe (segmentos 5, 6 e 7) inicia-se com um contorno e um texto idênticos ao primeiro, mas já contando com toda a trajetória figurativa que confidenciou o caso e enfatizou a perda. Isso justifica a ruptura, até certo ponto brusca, do quinto para o sexto segmento.

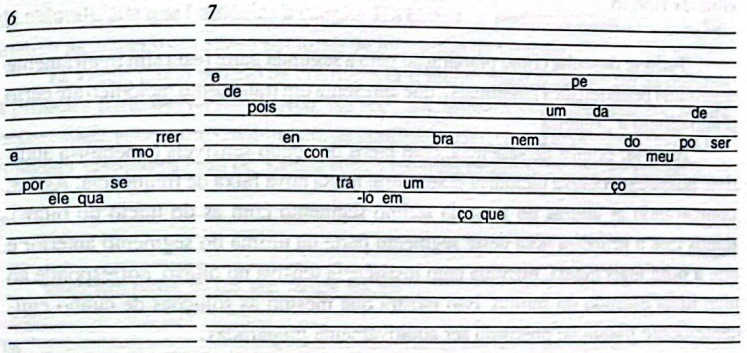


A reexposição do mesmo conteúdo deixa de lado o projeto entoativo e investe generosamente na passionalização (daí a impressão de mensagem textual diferente).

Ao invés de repetir o encadeamento harmônico que torna contínua a passagem do primeiro para o segundo segmento (a levada ascendente do baixo perfaz uma frase cromática que vai do início do primeiro segmento até o final do segundo), o autor opera com um dispositivo que denomino "desengate harmônico".

O desengate harmônico no universo musical da canção popular, em que todas as produções são rigorosamente tonais, corresponde a um desvio das progressões harmônicas já engatadas em outros momentos da mesma canção. É quando a melodia é arremessada para outros recantos do espaço harmônico utilizando um acorde de dominante como dispositivo detonador. Este acorde desengata a linha melódica prevista e engata uma nova possibilidade que, daí em diante, encadeia-se com outros contornos compatíveis até recuperar o encaminhamento original.

Em *Nervos de Aço* esse desengate se dá na passagem do quinto para o sexto segmento (cf. transcrição acima), rompendo com a ascendência cromática da harmonia e instaurando a paixão em lugar dos programas figurativos. O acorde enquanto tal é uma simples dominante (SI7) da tônica relativa menor (MIm) mas, além de desmanchar a enumeração entoativa, inverte o sentido da curva, aumenta a tensão do agudo e entra no sétimo segmento num deslizar quase cromático (descendente), seguido de uns floreios aparentemente desvinculados do contexto melódico.

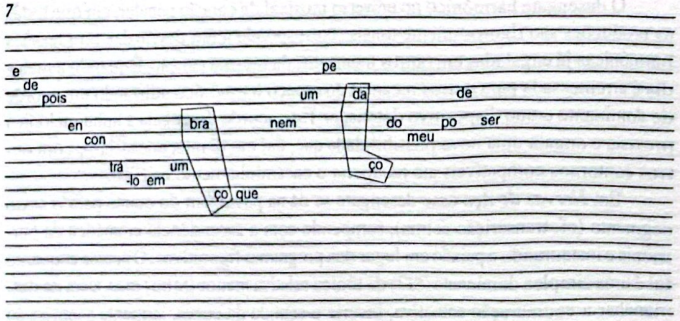


Numa canção quase sem ordenação temática como esta, o abandono do projeto entoativo pode acarretar uma espécie de descontrole da sonoridade. É quando a melodia acompanha passivamente a trajetória dos acordes, entregue às suas manobras harmônicas. Mas, considerando que este texto já foi cantado com toda a clareza figurativa, trata-se de alçar, nesse momento, a paixão e o sofrimento convertidos em tensão melódica.

Duas saliências, entretanto, chamam a atenção no interior do sétimo segmento,

Scanned with CamScanner

7

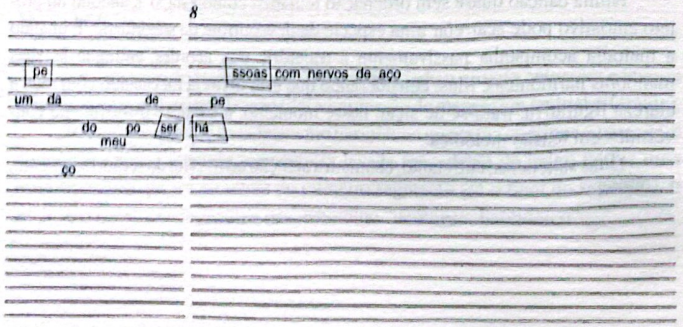


estabelecendo duas marcações mutuamente vinculadas pelo intervalo melódico (cinco semitons) e pela rima. É um indício de ordenação que afasta a hipótese de simples floreio.

Tudo se desenha como preparação para a segunda parte (esta sim inteiramente dominada pelas tensões passionais), que apresenta um tratamento melódico até certo ponto alheio à primeira.

Ao criar pontos de saliência, com picos de agudo sensíveis à memória auditiva, nossa expectativa melódica já se instrui nessa nova faixa de freqüência. Assim, comparando as alturas do final do sétimo segmento com as do início do oitavo, temos que a primeira nota deste segmento parte da última do segmento anterior e que a nota mais aguda, mantida com insistência tensiva no oitavo, corresponde ao pico mais elevado do sétimo. Isso mostra que mesmo as soluções de cunho eminentemente passional precisam ser auditivamente preparadas.

8



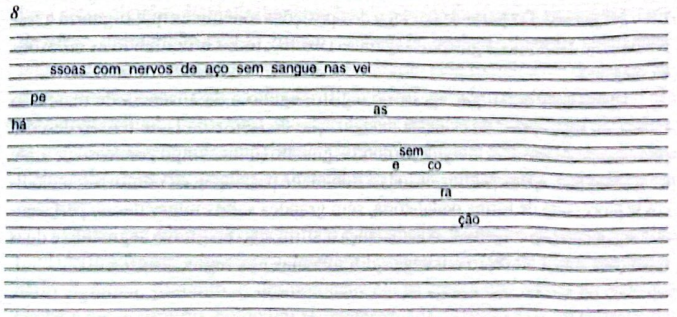
A temática geral de Lupicínio é sempre muito banal e a posição narrativa de suas personagens pouco varia de canção para canção. Com isso ele assegura amplo consenso popular no que diz respeito à simplicidade da cena de base. A vantagem do acesso imediato caminha junto com a ameaça de vulgarização.

O talento desse compositor manifesta-se, sobretudo, na descoberta de formas específicas para traduzir o lugar-comum visando, não à particularidade, mas à ampliação do consenso. Ele procura fisgar o essencial de sua experiência para que mais gente sinta a autenticidade dos seus sentimentos e mais gente se identifique com sua posição narrativa.

Para compreender sua técnica e seus recursos expressivos é necessário entrever, por trás do texto expressionista e da melodia de lamento agudo, uma cristalina figurativização compatibilizando a melodia com o texto numa situação locutiva coloquial altamente plausível. Se a construção do texto é específica (e, para alguns, de gosto duvidoso) e a melodia é desenfreadamente tensiva, a coerência de sua união, reforçando um projeto entoativo carregado de intenções, produz um efeito de naturalidade que humaniza a canção. E a crença na particularidade do gesto entoativo aumenta o consenso em torno da impressão de verdade.

Já vimos que o projeto da confidência singularizou o relato da perda durante a primeira parte de *Nervos de Aço*. Na segunda, afloram as tensões decorrentes da necessidade *versus* impossibilidade de conjunção afetiva, e o texto se extravasa em imagens veementes bem de acordo com a melodia suspensa na região aguda:

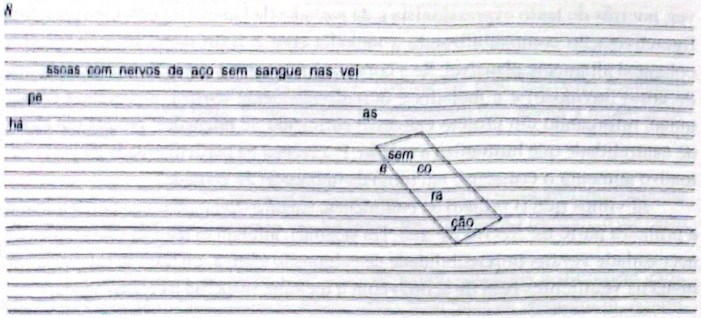
8



Mas um outro projeto entoativo escora as marcas passionais da melodia: a *conjetura*. Num discurso que parece desconfiar da banalidade do assunto tratado, o autor propõe duas versões lingüísticas para a segunda parte, ambas valorizando a maneira particular de sentir a disjunção.

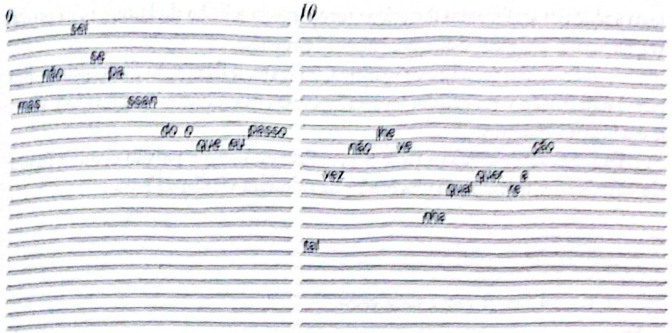
Na primeira, já previne contra os que eventualmente não sofram com a mesma intensidade a dor da perda amorosa. A eles atribui características não-humanas, "ner-

vos de aço, sem sangue nas veias e sem coração", e deixa entender que, mesmo estes, seriam vulneráveis à paixão se estivessem em seu lugar. O comportamento melódico cede, de início, aos impulsos emocionais do sentimento de perda e descreve uma das mais perfeitas sustentações de freqüência da canção popular brasileira. É quando a linha melódica não esconde que o enunciador sente e, mais que isso, que o enunciador sente orgulho de sentir. E, ao mesmo tempo que a tensão de freqüência converte-se em expressão da disjunção, uma função figurativa começa a se desenhar. Em outras palavras, a sustentação é tensa em freqüência e duração mas a análise de seu *devenir* sonoro constata, no fim, uma simples asseveração.



Esta, por sua vez, faz parte de um jogo de oposições tonêmicas que organiza a trajetória deste e dos dois segmentos seguintes (9 e 10), todos articulando as inflexões da conjetura.

Interessante notar que, apesar do registro agudo e da ausência de marcação rítmica, ou seja, apesar da evidente modalização do /ser/ e da forte tensão descrita pelo extremo de tessitura atingido no nono segmento (num campo generoso de vinte e um semitons), apesar, enfim, de toda a fidelidade passional, os contornos melódicos se processam de forma ondulatória, sem grandes saltos intervalares, perfazendo a argumentação conjetural: o autor lança a afirmação no oitavo segmento e duas suposições com a elevação estratégica dos tonemas nos segmentos 9 e 10:



A harmonia também reforça o sentido de continuidade, dando a deixa para a exposição da segunda versão lingüística. Esta entra como uma espécie de avaliação conceitual dos sentimentos passionais experimentados pelo enunciador:

Eu não sei se o que eu trago no peito
É ciúme, despeito, amizade ou horror

A partir da perda do amor relatada na primeira parte, pode-se configurar uma série de estados modais cobertos pelas denominações escolhidas acima. Todas elas correspondem a estados de junção (disjunção ou conjunção) com o objeto de desejo. O ciúme é o primeiro sofrimento decorrente da perda da pessoa amada para outro alguém. Está diretamente ligado à perda da posse exclusiva da pessoa, do afeto, da atenção etc. O ciúme, na verdade, acoberta diversos outros sentimentos como a decepção, a ofensa, a frustração pelo rompimento de um contrato imaginário com a pessoa amada. "Imaginário" porque o compromisso pode não ser compartilhado pelo outro, mas certamente está inscrito, com todos os detalhes, na mente de quem sofre a paixão. "Contrato" porque o apaixonado imagina que o outro lhe deva obrigações em retribuição ao zelo tantas vezes renovado em seu comportamento amoroso.

Como em última instância tudo é imaginário, há uma expectativa fiduciária fundada unicamente na crença do sujeito passional. A quebra do contrato imaginário significa, portanto, o desmoronamento da crença não apenas no outro mas também em si próprio, como um ser merecedor da distinção e da consideração dos outros e, particularmente, da pessoa amada (Greimas, 1983, p. 223).

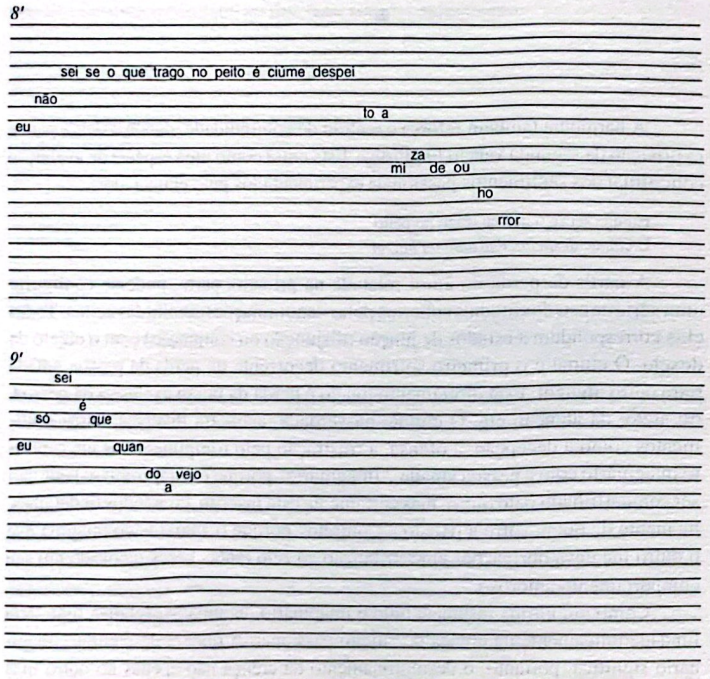
Esse orgulho próprio ferido já se situa numa zona intermediária entre o "ciúme" e o "despeito", as duas paixões apropriadamente destacadas para nomear o momento disjuntivo. Quando elas se agregam, porém, à "amizade" e ao "horror", vem à tona não a pertinência mas a confusão dos sentimentos. "Amizade" indica que a crença se mantém pois não houve quebra de conjunção afetiva. "Horror" re-

Scanned with CamScanner

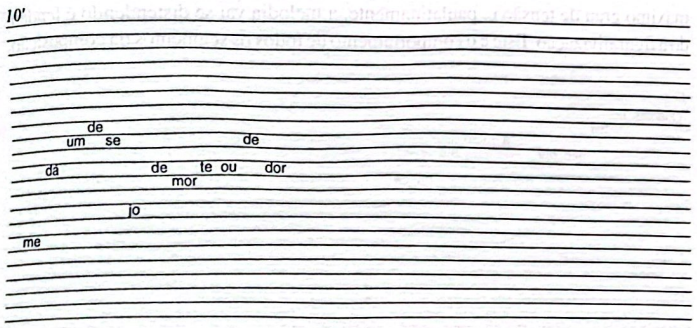
toma a série dos sentimentos disfóricos recuperando a linha de leitura mais provável. Enquanto "amizade" é atração, "horror" é repulsa.

A confusão dos sentimentos reafirma, no texto, a figuração da conjetura. Em meio à forte paixão, o enunciador levanta hipóteses e demonstra perplexidade diante dos ímpetos emotivos.

Os segmentos melódicos (8' e 9') confirmam tanto a paixão como a figura nas inflexões dos tonemas já comentados na primeira versão da letra.



A inversão do tonema final, no décimo segmento, praticando uma asseveração conclusiva, tem a função precípua de consolidar a leitura disfórica com a categoria (quase) universal do medo e da repulsa: a morte.



É grandioso demais para uma simples canção mas, incrível, dá tempo.

Volta

Quantas noites não durmo
A rolar-me na cama
A sentir tanta coisa
Que a gente não sabe explicar quando ama

O calor das cobertas
Não me aquece direito
Não há nada no mundo
Que possa afastar esse frio em meu peito

Volta
Vem viver outra vez ao meu lado
Não consigo dormir sem teu braço
Pois meu corpo está acostumado

As conjeturas reflexivas de *Nervos de Aço*, por mais conturbadas que sejam, revelam um equilíbrio entre o desejo (/querer/) de conjunção e a consciência (/saber/) de não poder contraí-la. Isso significa que a necessidade contemporiza com a impossibilidade conjuntiva, pelo menos em nível reflexivo.

Em *Volta*, a necessidade afetiva excede a própria consciência, exacerbando o desejo e desconsiderando a impossibilidade de conjunção. O enunciador mostra-se em total dependência, física e mental, de sua amada:

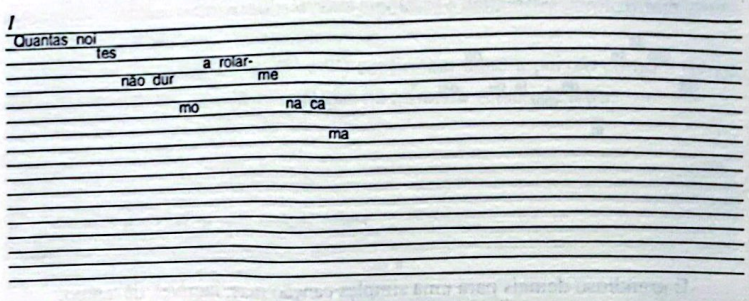
Não consigo dormir sem teu braço
Pois meu corpo está acostumado

Ainda em *Nervos de Aço*, o plano figurativo de abertura vai ganhando tensão passional até atingir o clímax no início da segunda parte. Em *Volta*, já se parte do

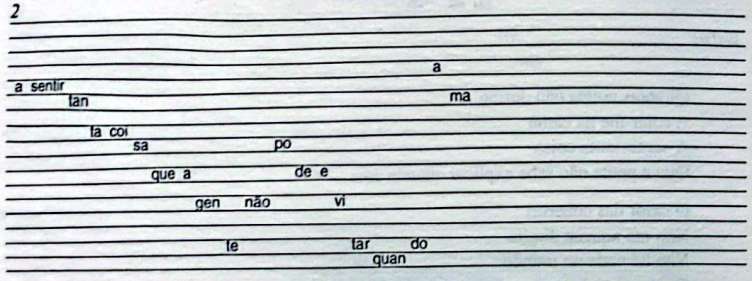
Scanned with CamScanner

máximo grau de tensão e, paulatinamente, a melodia vai se distendendo e tendendo à figurativização. Este é o comportamento de todos os segmentos da composição.

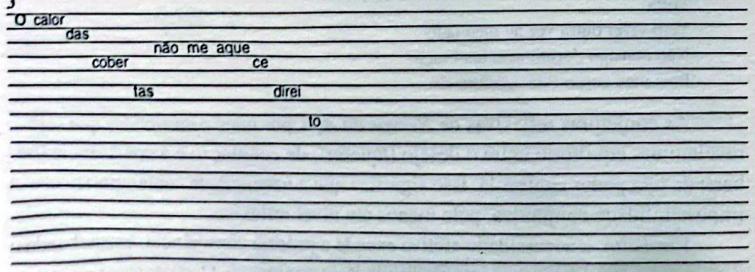
1



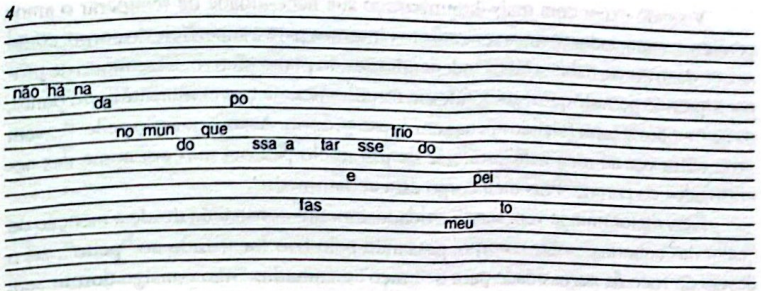
2



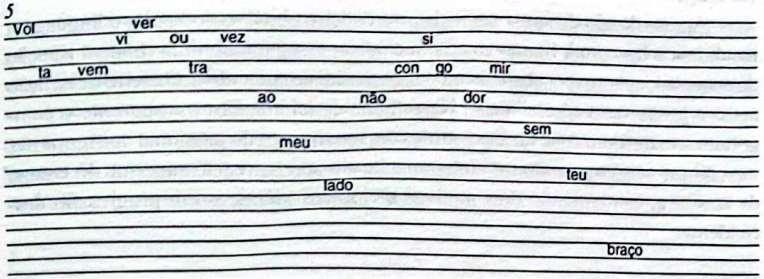
3



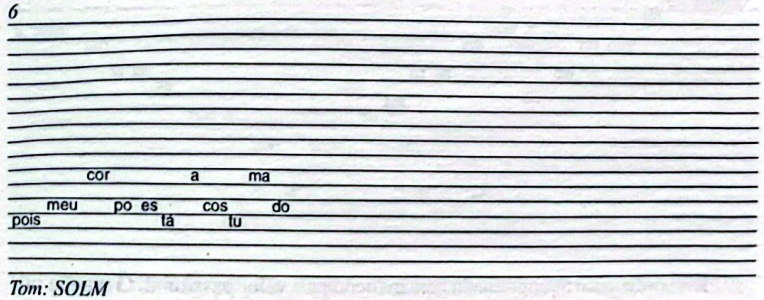
4



5



6



Tom: SOLM

O processo melódico assim programado funciona como se o investimento passional tensivo estivesse sob o controle sensato das ondulações lógico-enunciativas da entoação. A tendência a uma relativa neutralidade emocional, pelo menos no sentido de poder falar das emoções no tom natural da linguagem cotidiana, indica um afastamento proposital do dramalhão, ao mesmo tempo que faz aumentar o poder persuasivo da canção, por transmitir uma atitude de isenção e equilíbrio afetivo.

O texto, por sua vez, busca um resultado semelhante através da construção de uma expressiva metonímia.

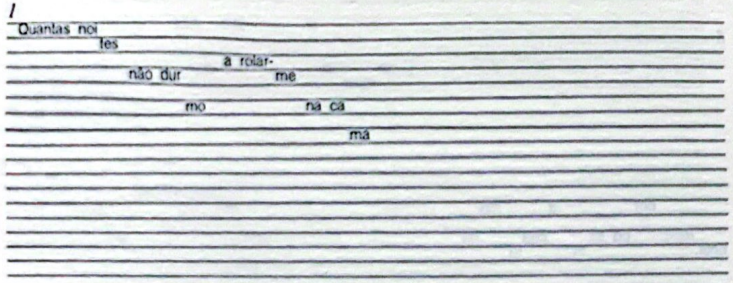
Scanned with CamScanner

Visando expor com mais desembaraço sua necessidade de recuperar o amor perdido, o enunciador desloca seus anseios internos para a superfície do corpo, como se este desfrutasse hábitos táteis independentes do plano afetivo. Esse modo de propor a questão permite que o autor fale em terceira pessoa e se exima, até certo ponto, do incômodo de estar falando apenas em causa própria. Assim, quando pede: "...vem viver outra vez ao meu lado", trata-se de um apelo pessoal mas em nome das necessidades do corpo: "Pois meu corpo está acostumado".

Essa metonímia já vem sendo cuidadosamente construída desde a menção do "calor das cobertas" sobre o corpo, passando pelo frio localizado no "peito", até o desvio do foco de necessidade para o "braço" da amada; "não consigo dormir sem teu braço".

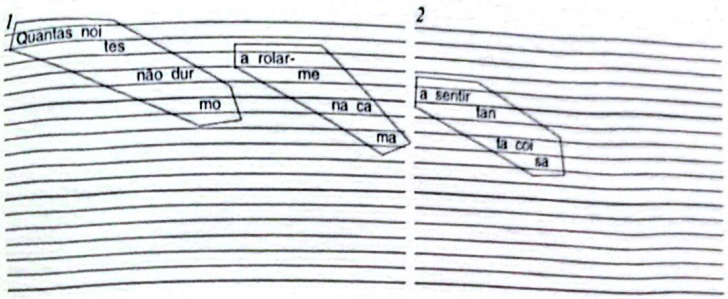
Apesar de não disfarçar em nada o verdadeiro objetivo do apelo, a linguagem metonímica faz coro à figurativização melódica, assegurando uma relativa isenção do enunciador para expor abertamente sua necessidade conjuntiva. O efeito de isenção ajuda a promover a credibilidade. Nessa linha de leitura, fica transparente o comportamento melódico que faz das estrofes um movimento do passional ao figurativo.

O primeiro segmento está inteiramente situado na região superior do campo de tessitura, comportando dois motivos melódicos idênticos em progressão descendente.

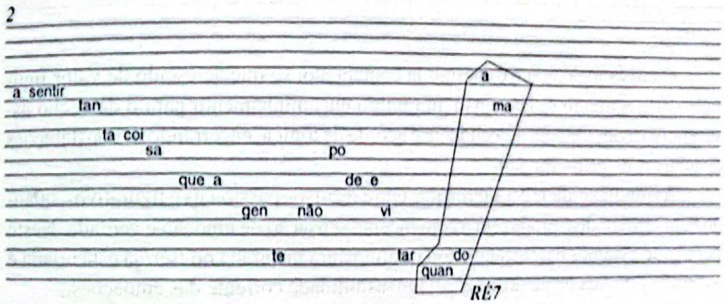


Essa ordenacão é programada para evidenciar o valor passional. O ataque inicial sobre o ponto mais alto da tessitura concentra, nas tesas cordas vocais, a expressão do sofrimento. As pausas que sucedem os motivos recortam o andamento com silêncios desvelando a modalidade do /ser/. A neutralização dos acentos e dos sintomas gerais da pulsação reforçam o efeito das pausas, criando ampla compatibilidade com o estado passivo em que se encontra o *eu* da canção.

Por trás do processo passional em relevo, porém, o *devenir* melódico vai desenhando um percurso figurativo, constituído da enumeração de pequenos motivos asseverativos, que, até o início do segundo segmento, permanece aquém das influências do /ser/ e da tensividade.



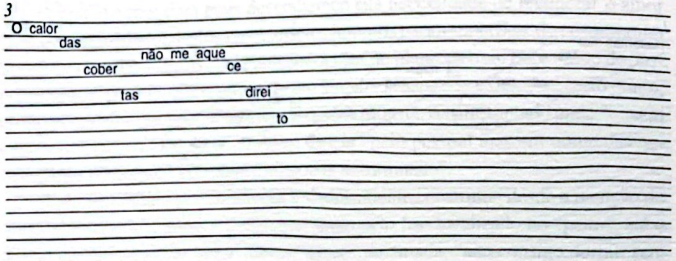
O movimento melódico do segundo segmento absorve o motivo numa progressão figurativa ondulatória, em que se desfaz a tensão do agudo e se dilui a modalidade do /ser/ pela supressão da pausa. Vem à frente, por um lapso de tempo, a entoação lógica, acompanhando a seqüência previsível do encadeamento harmônico. Mas a recuperação passional não tarda e o final da frase flexiona um intervalo de doze semitons ascendentes, compondo a tensão com a força continuativa do acorde de sétima de dominante (RÉ7).



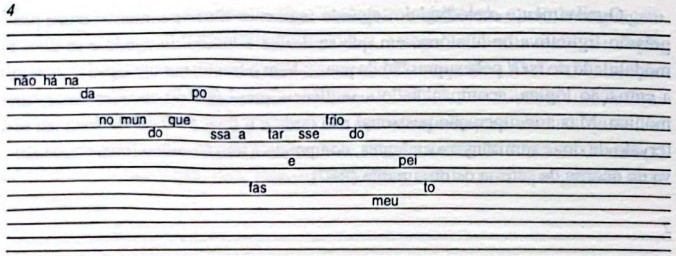
Tudo é também preparação para a reapresentação dos dois segmentos melódicos que contêm a segunda versão do texto:

Scanned with CamScanner

3



4

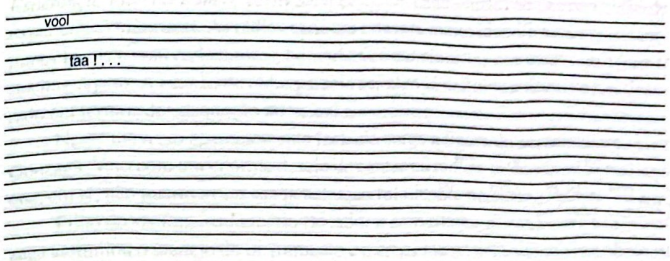


O curso melódico é o mesmo já comentado, só que acrescido de valor figurativo no segmento 4. Há, então, um nítido encaminhamento para o desfecho asseverativo, com tonema descendente e acorde de tônica, encerrando as constatações disjuntivas da primeira parte.

A simultaneidade e a alternância entre recursos passionais e figurativos, quando bem articulados, produzem a convincente sensação de emoção e verdade. Neste ponto que estamos descrevendo, toda a atmosfera inspirada no /ser/ já está criada e as tensões devidamente dosadas pela plausibilidade corrente das entoações.

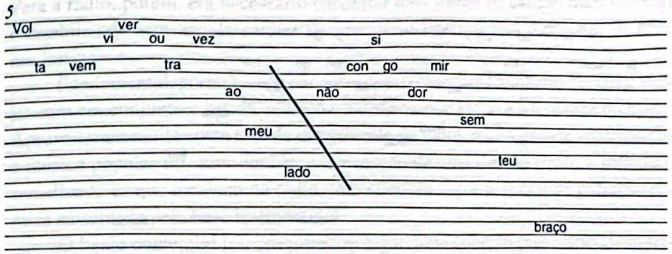
O clima é todo propício à expressão máxima da necessidade de conjunção: "Volta!" É quando a paixão vira apelo, em nível figurativo, e este apelo é inteiramente apaixonado.

A tensão afetiva concentra-se na duração e na altura melódica. Esses dois parâmetros sustentam a dramaticidade passional do apelo, enquanto o imperativo presentifica sua encenação. Forma-se, assim, um dos mais eficazes emblemas do desejo amoroso, fixados em apenas duas sílabas, com vogais generosamente prolongadas:

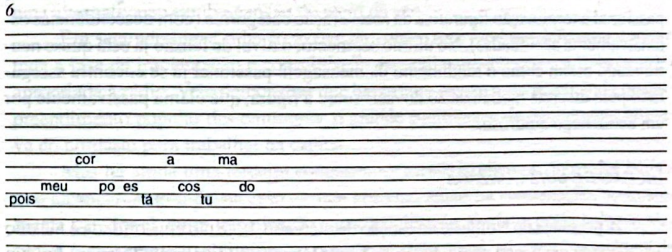


Como expansão dessa célula de apelo, o refrão se desenvolve em três seqüências (segmentos 5 e 6) que reproduzem o comportamento melódico da primeira parte.

5

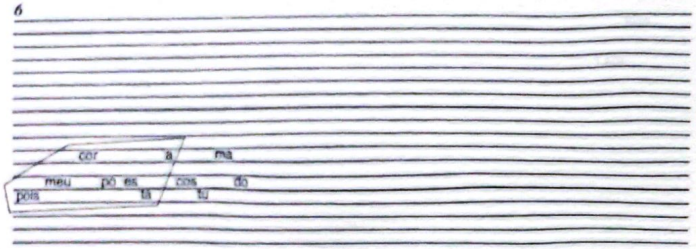


6



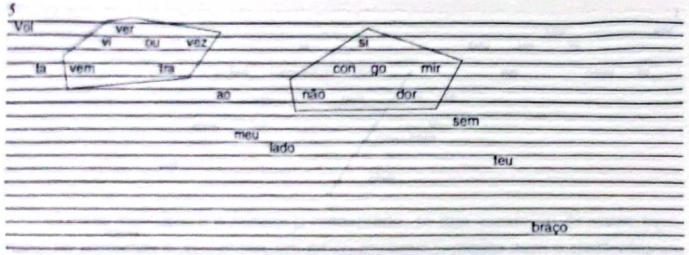
Os fragmentos vêm sofrendo distensão progressiva, num processo de despojamento passional e incremento figurativo para desembocar na síntese poético-coloquial onde a figura entoativa entra em perfeita sincronia com a figura metonímica:

6



Note-se que este motivo já vem previamente desenhado nos fragmentos anteriores com função diferente:

5



Aqui, eles estendiam o apelo de "Volta!", elaborando a passagem da tensão passional à terminação figurativa da asseveração categórica (com descendências ostensivamente acentuadas). No último segmento, o nível de tensão já está quase neutralizado assim como o rendimento da mensagem passional já se encontra assegurado pela discreta modalização do /ser/ sobre a figura, que clama passivamente por um aconchego amoroso.

DICÇÃO DE LUIZ GONZAGA

A presença do Nordeste na canção de mercado, hoje tão consolidada e mesmo privilegiada, começou com o baião de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. Foi em meados da década de 40, durante a hegemonia do samba-canção e do bolero, que desenvolviam, acima de tudo, a passionalização e a figurativização. A tematização se tornara quase uma prerrogativa das festas de fevereiro nas quais imperavam as marchinhas e os sambas carnavalescos.

Os textos dos sambas-canções haviam se urbanizado definitivamente deixando para trás aquelas associações entre paixão e sentimento bucólico (*Serra da Boa Esperança, Rancho Fundo, Terra Seca* etc.). Os cancionistas só falavam então de experiências amorosas. As rádios cariocas estavam muito identificadas com os costumes locais e com os locutores, humoristas e cancionistas que ajudavam a formar sua linguagem. A canção de rádio parecia ser algo já definido e devidamente depurado em termos de adequação ao veículo.

Nesse universo aparentemente fechado surge a figura do pernambucano Luiz Gonzaga. Veio com um enorme desejo de cantar na rádio e alguns trunfos musicais que, em si, não justificavam sua penetração fulminante no gosto popular.

Filho do sanfoneiro Januário (tocador e consertador de sanfonas), Luiz Gonzaga assimilou o manejo do instrumento e o *ethos* musical nordestino manifesto na toada triste e nas danças de umbigada remanescentes do antigo lundu.

Quando chegou ao Rio, sentiu que seu toque de sanfona e seu ritmo marcado eram suficientes para animar festas, bailes e mesmo pequenos *shows* dançantes. Para a rádio, porém, era necessário encontrar uma forma de canção mais definida e estabilizada sem aquele caráter de improviso interminável das rodas de festa nordestina.

Fundamental, portanto, seu encontro com o cearense Humberto Teixeira. Projetaram em conjunto a batida, a levada, a dimensão, o estilo e a temática do baião. Aproveitaram muita coisa trazida diretamente da fonte, mas a grande contribuição à música popular foi, sem dúvida, a concepção de uma canção (texto e melodia), semelhante às que tocavam na rádio, mas com um vigor especial de pulsação rítmica sustentada pela base instrumental.

O baião comercial foi, em primeiro lugar, uma solução providencial em termos de música fisicamente estimulante fora do período carnavalesco. Figurou como uma alternativa ao samba-canção de meio de ano.

Em segundo lugar, o baião trouxe de volta o tom rural que hibernou durante toda a fase de implantação e consolidação do samba urbano como a música mais apropriada à rádio. Veio demonstrar que havia uma lacuna a ser preenchida no empreendimento popular das emissoras: o grande contingente de público que migrava do nordeste para trabalhar na capital.

Mas há ainda uma terceira conquista — menos explícita e típica dos baiões que alcançaram grande sucesso — que costumo situar na combinação, aparentemente paradoxal, entre tematização e passionalização. O efeito dessa solução técnica é quase sempre subliminar ao ouvinte que, em geral, só toma consciência da estampa rítmica. No fundo, trata-se de uma oportuna fusão entre a tradicional dança de umbigada (baião ou baiano) e a toada, canção sentimental de caboclo que, vez por outra, os compositores urbanos (Sinhô, Lamartine Babo, Ary Barroso etc.) abraçavam para expressar nostalgia.

Em Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira não se trata de nostalgia, mas de paixão crua no interior da vitalidade temática. Essa trilha desbravada pelos compositores,

Scanned with CamScanner

a pretexto de tocar na rádio, marcou fortemente um estilo que atravessou gerações fertilizando especialmente a produção musical de Gilberto Gil (*Procissão, Coragem pra Suportar, Expresso 2222, De onde é Que Vem o Baião, Andar com Fé* etc.).

Há, sem dúvida, o baião exaltação (*Baião, Paraíba, Juazeiro* etc.) desenvolvido inteiramente nas malhas da tematização lingüística e melódica. Neste, o aspecto dançante, os estímulos corporais e os movimentos periódicos surgem à frente como celebração dos temas trabalhados no texto. O estilo mais intrigante e de maior fôlego, porém, veio formulado no baião-toada (como *Asa Branca* e *Assum Preto*, por exemplo), que abriga, em primeiro plano, a peculiar interação entre tematização e passionalização.

O paradoxo existente na coordenação de recursos temáticos com recursos passionais é fruto dos diferentes níveis de modalização. Enquanto a tematização-padrão vem determinada pelo /fazer/, a passionalização, inscrita nos estados de ânimo em que se encontra o sujeito, decorre do /ser/.

O texto modalizado pelo /fazer/ retrata ações ou qualificações capazes de deflagrar ações e persuasões. Possui, em geral, um fundo eufórico, reflexo da conjunção com os valores que vêm enumerados de acordo com a proposta de cada canção. A melodia é essencialmente marcada por acentos sobre pontos regulares de pulsação, emitindo sinais que repercutem na superfície do nosso corpo. Seu perfil é constituído de encadeamentos de motivos cuja reiteração produz a tematização propriamente dita.

O texto modalizado pelo /ser/ retrata estados de paixão decorrentes de ações narrativas anteriores. Seu enfoque principal é geralmente nos sentimentos ocasionados pelo movimento de disjunção e conjunção afetivas. A mesma modalidade que gera no texto esse quadro de passividade imprime na melodia um caráter de desaceleração do andamento, de ampliação das durações e freqüências, de valorização das pausas e de neutralização parcial dos ataques e dos acentos. Na melodia modalizada pelo /ser/ pode haver maior ou menor investimento tensivo sem comprometer a modalização. A tensão passional é expressa normalmente por picos e sustentação de notas agudas que representam as paixões disfóricas, ligadas à disjunção com o objeto de desejo. A tensão da voz sustentando um agudo ou encaminhando-se para ele é tradicionalmente (ou naturalmente) associada à tensão de perda ou carência amorosa. É quando o canto parece lamentar a ocorrência retratada no texto.

Asa Branca

Quando oiei a terra ardendo
Quá foguera de São João
Eu perguntei a Deus do céu, ai
Purque tamanha judiação

Qui braseiro, qui fornaia
Nem um pé de prantação
Pru farta dágua perdi meu gado
Morreu de sede meu alazão

Inté mesmo a asa branca
Bateu asas do sertão
Entonce eu disse, adeus Rosinha
Guarda contigo meu coração

Hoje longe muitas léguas
Numa triste solidão
Espero a chuva cair de novo
Pra mim vortá pro meu sertão

Quando o verde dos teus óio
Se espaiá na prantação
Eu te asseguro, não chore não, viu?
Que eu vortarei, viu, meu coração

O texto de *Asa Branca* traça o perfil da migração nordestina na "experiência pessoal" do enunciador:

a) avaliação do desastre produzido pela seca;
b) abandono forçado das terras do sertão, ocasionando a separação amorosa;
c) expectativa de volta e reintegração afetiva.

A ação *migratória* é desencadeada pelas forças da natureza:

a) o calor: "Quando oiei a terra ardendo
Quá foguera de São João"
Qui braseiro, qui fornaia";
b) a aridez: "Nem um pé de prantação";
c) a seca: "Pru farta dágua perdi meu gado
Morreu de sede meu alazão";

bem como a expectativa da volta:

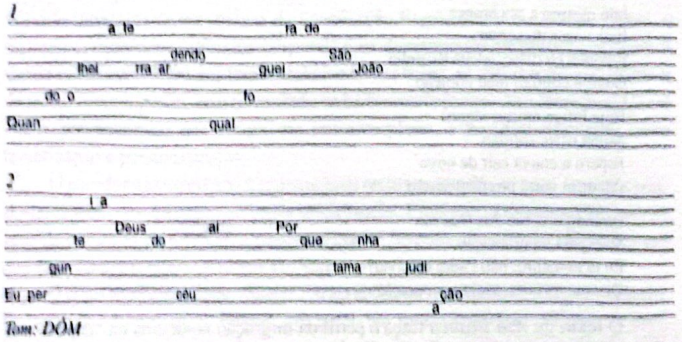
a) a água: "Espero a chuva cair de novo";
b) a fertilidade: "Quando o verde dos teus óio
Se espaiá na prantação".

A própria senha de partida dos retirantes, o vôo da asa branca, depende do comportamento instintivo dessa ave. É o estopim deflagrador do êxodo.

Inté mesmo a asa branca
Bateu asas do sertão
Entonce eu disse, adeus Rosinha
Guarda contigo meu coração

Scanned with CamScanner

Como se pode verificar pelos exemplos, as noções de "seca", "fertilidade" ou "migração" são expandidas em várias imagens que, no limite, querem dizer a mesma coisa.



Tom: DOM

Pois os motivos melódicos, também, não se alteram. Desenvolvem apenas duas conformações, uma exposta no primeiro, outra no segundo segmento. No mais, repetição. É a tematização melódica adequando-se à tematização das noções lingüísticas.

De outra parte, tanto a seca como a fertilidade e a própria migração desencadeiam ou traduzem ação que altera os estados juntivos. O abandono da terra acarreta disjunção que só se desfaria com o regresso.

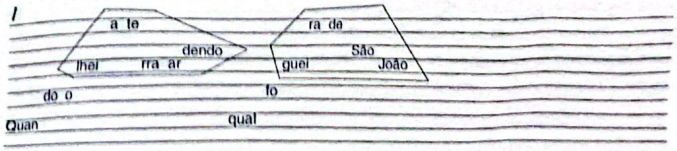
Isso significa que a modalidade do /fazer/ ronda o texto a cada vez que se configura um gesto da natureza. E esse movimento encontra um reforço esplêndido nos acentos regulares da melodia regidos pela mesma modalidade. Quando em versão acelerada, a tematização do baião pode expulsar qualquer sinal de drama investido nos recônditos da letra e, então, seus estímulos não ultrapassarão o nível do corpo, ainda que possam atingir suas entranhas.

Enfim, o que existe de ação em *Asa Branca* está fartamente expresso na reiteração melódica dos motivos adstritos a apenas nove semitons de tessitura. A vitalidade da pulsação que acompanha o percurso do canto não deixa esmorecer, nem por um momento, a regência do /fazer/ sobre a tematização.

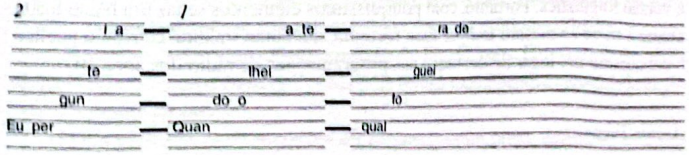
Mas, como já deixamos entender, nem só de ação e tematização vive *Asa Branca*. Há também um afastamento sentido como exílio forçado que se converte em tristeza, solidão e sentimento de falta. Há, em outras palavras, toda uma paixão subjacente que remete a canção para outras esferas de captação sensorial inscritas no próprio desenho das curvas melódicas (Caetano Veloso fez uma gravação exclusivamente dedicada à exploração dessas curvas — *Caetano Veloso*, Philips, 1971).

Assim como, no texto, o sentimento passional de perda afetiva se esgueira pelos percalços da seca e do êxodo, a modalização do /ser/ se esconde na levada extremamente dinâmica do ritmo melódico. E, mesmo neste pequeno campo de tessitura, uma forte tendência ascendente mantém viva a tensão melódica representativa da disjunção.

Apesar do ritmo acentuado em tempo forte, os impulsos são todos conduzidos pelas vogais sem participação direta de ataques ou de aliterações das consoantes. Isso acrescenta às tensões somáticas uma tensão paralela de tipo cognitivo, própria dos percursos melódicos que valorizam a duração vocálica. Esse efeito é tanto maior quanto mais a melodia se desenvolve.

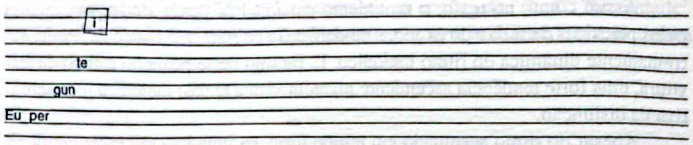
Já no primeiro segmento, as notas mais longas concentram-se na região aguda. As duas freqüências graves, que dão início aos fragmentos, possuem um caráter frágil de quase-apojatura, sem função essencial no contexto melódico.

Os impulsos vocálicos das sílabas assinaladas no diagrama mantém tesa a freqüência, assegurando a tensão cognitiva ao lado da tensão somática.

A função passional desses contornos ganha relevo quando se considera o percurso melódico global e o sentido para o qual eles se orientam. A resposta ascendente inicial é exatamente a mesma dos fragmentos anteriores:

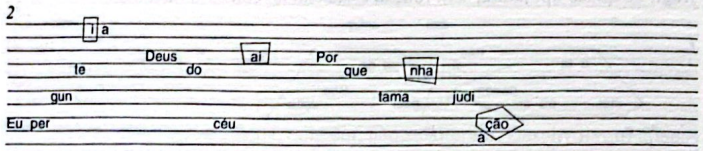


No entanto, o prolongamento de sua freqüência mais alta sobre a vogal altera completamente o caráter geral do movimento melódico, dando impressão de que se trata de outro perfil.

Scanned with CamScanner



Mas é apenas a paixão falando mais alto. O esforço de emissão sobre o *i* é doído como a perda de algo valioso do ponto de vista afetivo. Sua intervenção nesse ponto divide a canção em duas porções, a primeira salientando o /fazer/ e a segunda o /ser/. Tudo ocorre como se, a partir do *i*, uma força tensiva atraísse a elevação dos tonemas, resistindo ao declínio conclusivo e à própria distensão.



A tendência do percurso, deste segundo segmento, é descendente e não há dúvida de que seu projeto entoativo de base é a asseveração. Entretanto, nessas elevações com freqüências prolongadas concentra toda a dor da saga nordestina: é a tensão passional impregnada nos motivos melódicos que Luiz Gonzaga trouxe de sua terra. É também uma tematização toda recortada pela paixão como se por trás da dança, que preserva a vitalidade do corpo, transparecessem sinais de sua tragédia.

Todas as estrofes repetem esse comportamento melódico modificando apenas a versão lingüística. Portanto, com pouquíssimos elementos se faz um baião-toada alegre e triste ao mesmo tempo. Essa fórmula, até então inédita, cativou o público e conquistou um lugar de destaque nas programações de rádio dos anos 40.

Assum Preto

Assum preto veve sorto
Mais num pode avuá
Mil vez a sina de uma gaiola
Desde que o céu, ai, pudesse oiá

Assum preto, o meu cantar
É tão triste cumo o teu
Também roubaro o meu amor
Que era a luz, ai, dos óios meu

Tudo em vorta é só beleza
Sol de abril e a mata em frô
Mas assum preto, cego dos óio
Num vendo a luz, ai, canta de dô

Tarvez pur ignorança
Ou mardade das pió
Furaro os óio do assum preto
Pra ele assim, ai, canta mió

Em 1950, Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira repetiram o feito de *Asa Branca* com uma experiência interessante. Criaram uma nova história de fundo nordestino obedecendo à mesma quadratura métrica utilizada nos versos daquela toada. Aumentaram o teor passional da letra e da melodia e obtiveram um resultado sensível e eficaz. Surgiu, assim, *Assum Preto,* também meio baião e meio toada.

A tensão passional, retratada no texto, ecoa na melodia do canto como algo que é bonito por desespero. A paixão pela perda amorosa é tão tensa e pungente que provoca no enunciador um canto maravilhosamente triste como uma espécie de vingança sem direção definida. Nesse sentido, o enunciador encontra-se em estado mais dramático que o descrito na canção anterior. A perda amorosa é vivida como a perda do senso de orientação e, conseqüentemente, da possibilidade de locomoção. Daí a predominância geral da paixão sobre a ação, pelo menos no âmbito do texto.

No contexto de *Asa Branca* o enunciador espera, em estado de tensão, o momento de executar a ação de regresso ao sertão. Isso significa que seu desejo contido possui diretividade e, conseqüentemente, possibilidade de se transformar em ação. Embora o quadro passional permaneça tenso até o desenlace físico, o fato de haver direção definida, ainda que em projeto, já conduz o texto para uma zona intermediária entre o /ser/ e o /fazer/, antevendo a conversão da tensão somática. Esse efeito é obtido plenamente com os estímulos musicais próprios do baião.

No contexto de *Assum Preto* a paixão é o fim da linha. É um estado perpétuo de quem não tem como reparar a perda pois perdeu exatamente a capacidade de localizar o objeto de desejo.

Daí a pertinência da metáfora do pássaro (assum preto, derivação eufônica de "anum-preto") que, privado da visão, imobiliza-se num estado perene de dor, cuja única manifestação é o canto, bem mais um ícone do sofrimento que expressão de um /fazer/. A supressão do órgão visual com a conseqüente perda da luz tem o sentido de eliminar o instrumento de canalização da libido. O pássaro perde a capacidade de enxergar e de localizar seu objeto de desejo. Não pode sequer viver em estado de paixão eufórica, ou seja, sem ação, preso a uma gaiola por exemplo, mas se alimentando da beleza natural e da amplitude do horizonte celeste. É necessário que ele sofra para que os sinais de sua tensão passional intolerável, trans-

Scanned with CamScanner

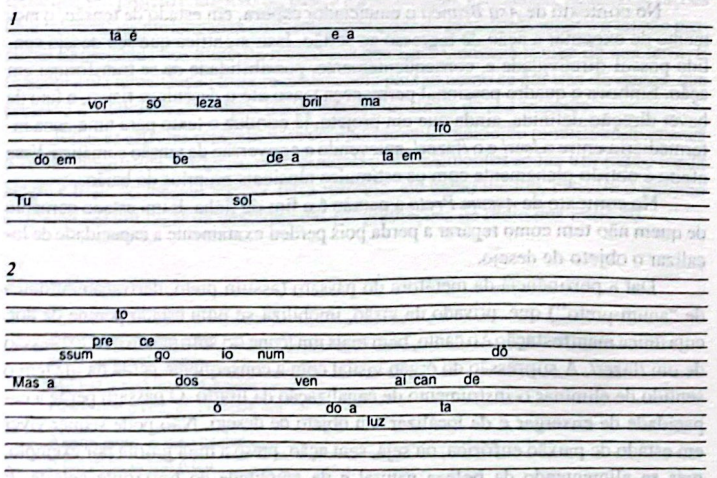
Scanned with CamScanner

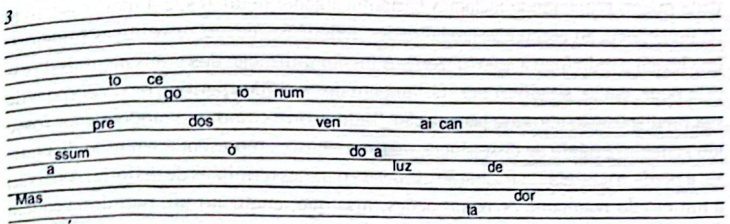
formados em canto, acariciem os ouvidos dos homens. Sem seu instrumento de prazer (os olhos), o assum preto passa a ser, ele, instrumento de prazer de quem sadicamente o mutilou.

Identificado explicitamente com o assum preto, o enunciador vive a tensão passional num nível bem além da simples perda afetiva. Com o amor, foi-se a luz e a capacidade diretiva que nortearia uma ação de reparo ou mesmo de desvio para um outro objeto de desejo. Privado de vez do prazer pessoal, só lhe resta a oferenda de seu canto triste para o prazer dos ouvintes. O rendimento desse recurso na canção é altíssimo em função do inevitável efeito entoativo que gera a impressão de presente (de alguém falando aqui/agora). E o ouvinte comove-se com a melodia triste da composição como se ela espelhasse o som emitido pelo pássaro.

O drama relatado em *Assum Preto* possui uma singularidade digna do universo passional de Lupicínio Rodrigues. No entanto, os autores concebem-no na mesma trajetória melódico-musical de *Asa Branca*, escorada pelo ritmo do baião-toada. Ou seja, a composição, interpretada à maneira de Luiz Gonzaga, jamais pode atingir o clímax dramático sugerido no texto. O tratamento instrumental da melodia atenua a violência melancólica da letra, deixando a tristeza de fundo.

Isso não quer dizer que as mensagens passionais se limitem ao plano lingüístico. As tensões da disjunção foram, na verdade, rigorosamente impressas na melodia e em todo o contorno musical que distingue *Assum Preto* de *Asa Branca*.





Tom: LÁm

Vale a pena compararmos as duas canções.

Modo Menor

Asa Branca foi composta em modo maior enquanto *Assum Preto* em modo menor. Se isso não explica nada de um ponto de vista científico, tradicionalmente o primeiro modo sempre esteve associado aos ímpetos eufóricos e o segundo aos estados disfóricos. Talvez isso possa ser traduzido, no universo da canção, como adequação aos estímulos físicos, na tonalidade maior, e adequação aos estímulos emotivos, na menor.

Penso que o respaldo acústico, que fundamenta a sensibilidade natural do ouvido para os graus da escala diatônica, oferece também um parâmetro de regularidade que reforça o processo de tematização. É a regularidade de frequência que se superpõe à regularidade de duração. Em outras palavras, uma escala que reforça os harmônicos inerentes ao tom fundamental — e este fenômeno é captável pelo ouvido sensível — tem grande chance de sintonizar-se com nossa predisposição em estabelecer recorrências (essas, por sua vez, intimamente ligadas ao *reconhecimento* que, acima do conhecimento, identifica a aptidão humana). O modo menor, construído artificialmente a partir do sexto grau da escala maior[13], adota, na verdade, os harmônicos desta (por exemplo, as notas da escala de lá menor são harmônicos de dó maior), o que desfaz a regularidade acústica absorvida, com mais facilidade, pelo corpo. Para sentirmos a tonalidade em modo menor, somos convocados mais plenamente, passando a assimilação emotiva à frente da assimilação física (que, evidentemente, persiste).

Se considerarmos que a predisposição física para a ação é um traço de ruptura do estado de tensão passiva que caracteriza a paixão disfórica, então a tonali-

13. Se pensarmos na formação do modo menor a partir da série harmônica descendente, também neste enfoque não há realidade acústica de polarização da nota fundamental: o som fundamental dos harmônicos inferiores é ele próprio um harmônico comum aos diversos sons da série (Candé, 1983, p. 122). No modo maior, o tom fundamental é fisicamente um ponto de deflagração dos harmônicos superiores.

dade maior, propiciando melodias harmonicamente regulares, é a mais suscetível de pregnância ao corpo e às modalidades deônticas (/dever/) e volitivas (/querer/) que levam o indivíduo à ação (/fazer/). A menor utilização dos graus naturais da escala pode, então, significar um afastamento dos sentidos periódicos do corpo e de sua predisposição narrativa para a ação. Tudo ocorre como se o modo menor fosse um primeiro estágio de dissonância, mais propenso a representar a tensão disjuntiva: a perda, a ausência, a frustração e todas as paixões terminais de disforia. A paixão é um estado resultante de outras ações, mas que, enquanto tal, não desencadeia novos processos, por não saber em que sentido dirigi-los ou por não ter ainda se imbuído das modalidades essenciais (/querer/ e /dever/). Afastando-se das ressonâncias corporais, a tonalidade menor favorece a primazia da paixão sobre a ação, adequando-se perfeitamente aos textos que configuram um estado emotivo.

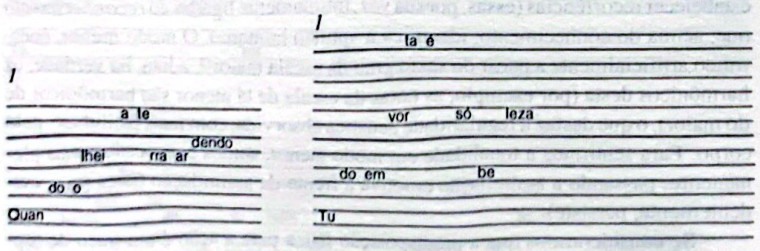
Mas independentemente dessa digressão sobre os modos maior e menor, que poderia ser mais bem balizada no quadro de uma psicologia musical, há uma indiscutível diferença, de cunho cultural, na apresentação dos acordes e das melodias que descrevem as respectivas escalas.

Ao optar pela tonalidade menor, Luiz Gonzaga já ambienta o percurso harmônico e melódico com os traços disfóricos tradicionalmente investidos neste modo.

Tensão melódica

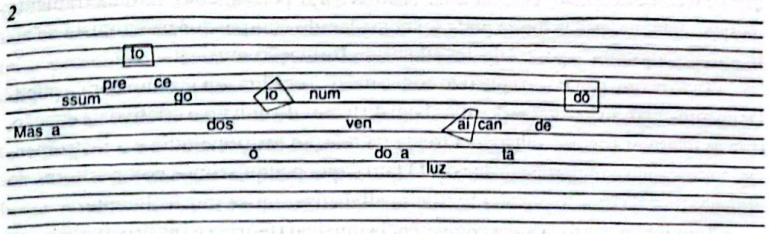
Em *Assum Preto,* a região de tessitura foi significativamente ampliada, permitindo um acirramento maior das tensões passionais. O ponto mais afetado por essa expansão foi, exatamente, a primeira parte das estrofes que, em *Asa Branca,* se achava comprometida com o /fazer/ temático.

Comparando os primeiros segmentos respectivos, temos:

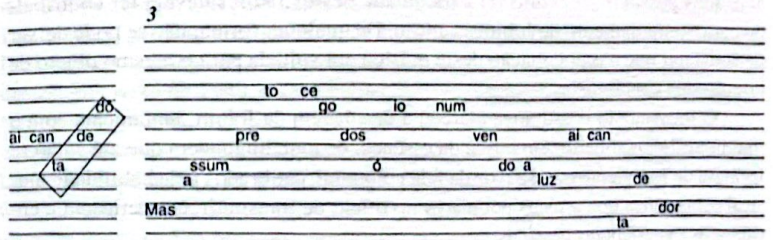


Os perfis são idênticos mas os intervalos e as projeções para o agudo, em *Assum Preto,* são bem mais acentuados. O propósito de aumentar a tensão das cordas vocais, afinando-a com a dor do pássaro e do enunciador, é evidente. Basta esse recurso para atenuar a incidência do /fazer/ e para aumentar, ao mesmo tempo, a

tensão do sofrimento e da perda passiva. A valorização das vogais, já presente em *Asa Branca,* era desempenhada pela progressão ascendente inicial do segundo segmento. Aqui, a paixão já é excitada ao máximo no primeiro segmento, de forma que, no segundo, só pode distender-se em movimento descendente. O único efeito que permanece inalterado, de uma canção à outra, é o de resistência à distensão. A elevação dos tonemas parciais, com o prolongamento da duração das últimas sílabas, mantém acesa a tensão do sentimento de falta, às vezes condensada num lamento onomatopaico (*ai*).



Mas o convite à intensificação passional nesta composição ainda deixa sua marca distintiva no tonema final que pede a repetição.



Altamente tenso, esse motivo (inexistente em *Asa Branca*) é o símbolo maior da resistência ao relaxamento da paixão. Ele impõe a repetição deste último segmento num terceiro e, só aí então, a melodia pode acomodar-se ao tom e às malhas figurativas da asseveração que, em última instância, afirma o estado perene da dor.

Essa canção também já foi premiada com uma interpretação de todo sensível aos itens passionais exibidos pela letra, pela harmonia e pela melodia: *Gal Costa,* 6349021, Philips, 1971.

Scanned with CamScanner

DICÇÃO DE TOM JOBIM

Não é fácil localizarmos, na história da canção brasileira, bons músicos — alfabetizados em música — que tenham sido também bons cancionistas compositores. Arranjadores, sim, há inúmeros. Mas os grandes cancionistas-compositores não conhecem a teoria e a notação musical. Esse fato é, por si só, eloqüente quando refletimos sobre as diferenças entre linguagem musical e linguagem da canção.

Dos nomes selecionados para este trabalho apenas Tom Jobim pode ser chamado, ao mesmo tempo, de músico e cancionista. Nem Ary Barroso, com sua iniciação na técnica do piano, chegou a desenvolver um pensamento verdadeiramente musical. Jobim e apenas Jobim pode ser considerado compositor-cancionista de altíssima envergadura "apesar" de ter adquirido formação musical.

Tudo ocorre como se o convívio com a música erudita, ou mesmo com a popular instrumental, apresentasse desafios bem distantes do universo criativo da canção, com as questões sonoras saltando à frente da relação texto/melodia e a instrumentação ofuscando a importância da voz. O fato é que pouquíssimos compositores do primeiro time da canção popular brasileira alfabetizaram-se musicalmente.

Tom Jobim pôs toda a sua competência musical (teórica e intuitiva) a serviço da canção. Contingências de época, influência do *cool jazz*, efervescência de um novo conceito de música popular aproximando os músicos da noite do público universitário, tomada de consciência de uma nova ordem técnica de gravação, amizades pessoais — alguns ou a totalidade desses fatores devem ter contribuído para o engajamento de Jobim à canção. De qualquer forma, não se pode deixar de constatar que a preocupação deste músico era voltada para o mesmo objeto de criação dos cancionistas.

O movimento bossa nova marcou a decolagem de Jobim, juntamente com o intérprete João Gilberto, em busca da essência de uma linguagem que até então se formara de fragmentos entoativos da fala coloquial, calibrados pela habilidade musical espontânea dos artistas populares no ofício de transmitir, com eficácia e encanto, as experiências pessoais.

Se da década de 20 aos anos 50 o trabalho dos compositores foi o de desenhar a fisionomia geral da canção popular brasileira, a partir dessa época a linguagem estava suficientemente consolidada para servir de base a novas experiências, possibilitando inclusive criações em nível de metalinguagem.

Paralelamente, a música popular norte-americana vivia desde os anos 30 um apogeu sem precedentes, expandindo sua sonoridade por todo o mundo ocidental através do disco, do rádio e do cinema. Os Estados Unidos aproveitaram a chance dos países novos, sem grande tradição nas artes eruditas, de desenvolver uma estética vinculada aos tempos modernos de tecnologia visando à produção em escala industrial. Detendo um extraordinário potencial econômico, o povo norte-americano disparou à frente de todos os outros, canalizando as manifestações populares de seu *ethos* heterogêneo para formas de produção, ainda indefinidas do ponto de vista estético, mas certamente rendosas no mercado cultural. O ponto de equilíbrio e de eficácia era a adequação da perícia individual do artista ao meio técnico escolhido para sua expressão.

Todos os grandes músicos e grandes artistas americanos, hoje lembrados como principais representantes da época (Glenn Miller, Cole Porter, Duke Ellington, Tommy Dorsey, Frank Sinatra, Louis Armstrong, Fred Astaire, Walt Disney, George Gershwin), estavam engajados nesse projeto de arte conjugada ao avanço tecnológico em função de uma criação definitiva: um mundo ideal, acima dos conflitos terrenos, voltado para o amor, a fantasia e o deleite, mundo este projetado nas telas dos cinemas como extensão do imaginário do povo, sob um clima musical catalisador das emoções eufóricas.

De um modo ou de outro, essa caracterização da nova arte criada no espaço tecnológico como um reduto destinado à fantasia veio a reboque das influências musicais americanas e se alojou nos textos das canções mais representativas da bossa nova. O LP *O Amor, o Sorriso e a Flor*, de João Gilberto, é a expressão desse espírito.

A opulência dos recursos musicais exibidas nas gravações norte-americanas, que conquistavam o mercado mundial do disco nos anos 40 e 50, não podia mais ser ignorada. Dick Farney, pianista e intérprete fascinado pela música dos Estados Unidos, lutava nos bastidores da gravadora Continental pelo rompimento do viés musical provinciano que João de Barro imprimia como diretor da empresa. Dick Farney, Johnny Alf e os iniciantes Tom Jobim, Nora Ney e Luís Bonfá, fundaram, por volta de 1949, o sintomático Sinatra-Farney Fan Club que indicava a real filiação desses músicos, muito mais para o modelo do cancionista bem-resolvido comercialmente, estampado na figura de The Voice, do que para as vertentes profundas do *jazz*, desbravadoras de novos campos harmônicos e das potencialidades técnicas dos instrumentos. Acontece que a exuberância musical daquele país atingira tal ponto que, em todas as suas manifestações, do rádio ao cinema, extravasavam as conquistas do *jazz*, mesmo quando em plano secundário acompanhavam um cantor ou um ator.

O produto sintético obtido no final da década de 50 por Tom Jobim e João Gilberto, acompanhados por Carlos Lira, Vinicius de Moraes, Roberto Menescal, Ronaldo Bôscoli e outros, nada mais tinha com a influência direta do *cool jazz* que se mantivera nas execuções de Johnny Alf, Dick Farney, Lúcio Alves e no conjunto Os Cariocas.

Para a bossa nova a assimilação da riqueza contida na música americana estava claramente associada ao aprimoramento das condições de realização de seu objetivo precípuo: a proposição de composições e reinterpretações que fossem, por

Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner

si só, uma leitura essencial das canções brasileiras produzidas até então. (Diga-se de passagem, João Gilberto continua perseguindo esse propósito com verdadeira obstinação, passados trinta anos da bossa nova.)

Munidos do modelo harmônico e interpretativo do *cool jazz,* Jobim e João Gilberto ainda foram particularmente sensíveis a um fator inarredável do processo musical: a gravação. Se a presença necessária do microfone e do amplificador dispensava um sinal de emissão intenso na fonte sonora (no âmbito da voz ou dos instrumentos), favorecendo interpretações sutis e interiorizadas, esses mesmos recursos técnicos ainda não apresentavam, no Brasil da época, a fidelidade suficiente para a reprodução de uma sonoridade mais complexa. Isso afetava não apenas o trabalho com orquestras como também a densidade dos acordes empregados pelos músicos. Uma harmonia concebida a partir de muitas notas poderia provocar o efeito "borrão", em virtude do excessivo batimento de freqüências, prejudicando a clareza da mensagem global.

A dicção de João Gilberto e de Jobim caracteriza-se, assim, por dois gestos aparentemente antagônicos: a elaboração de uma harmonia complexa e a simplificação da sonoridade geral. O primeiro reflete, sem dúvida, o conhecimento e a experiência que os dois cancionistas mantiveram com a música norte-americana. O segundo já revela uma consciência fina daquilo que realmente soa após a intervenção impessoal dos aparelhos de gravação. Mas ambos os gestos se aliam em busca do núcleo vital da canção, por trás dos estilos, das modas e de todas as variáveis de época.

João Gilberto

Na dicção de João Gilberto, o tratamento harmônico é inteiramente concebido para o violão. A participação eventual dos instrumentos de orquestra só se dá em termos de pontuações ou fraseados breves que sublinham uma passagem ou outra. A complexidade e a ordenação dos encadeamentos harmônicos, criando as famosas dissonâncias tonais, estão concentradas no movimento dos acordes sobre o braço do violão.

Ora, pela própria natureza desse instrumento, o volume da emissão da harmonia é significativamente baixo. Um violão acústico não pode concorrer, em termos de volume de som, com qualquer instrumento de orquestra e nem mesmo com o piano. Sua intensidade natural só se compatibiliza, sintomaticamente, com a voz. E com a voz sem tratamento especial, pois basta uma leve impostação para encobrir a atuação e o brilho do instrumento. Ao mesmo tempo que reproduz com fidelidade um percurso harmônico complexo, o violão, sem amplificação elétrica, atinge o máximo de seu rendimento acompanhando a voz num volume bem próximo da fala corrente. Na dicção de João Gilberto, voz e violão constituem uma só

fonte sonora captada pelos microfones e amplificada de acordo com as necessidades momentâneas sem que se altere a proporção de volume entre ambos.

Do ponto de vista rítmico, a batida regular que o cancionista articula na mão direita está plenamente conectada à tradição regular do samba. Ocorre que, dentro de seu projeto geral de despojamento (além da filtragem de volume e de timbres que já comentei), João Gilberto omite também a obviedade contida na marcação dos tempos fortes (aquilo que, numa batucada de escola de samba, equivaleria à marcação periódica do surdo) deixando-a, entretanto, fartamente sugerida nos impulsos dos toques intermediários. O resultado é um samba, mas um samba compatibilizado com o tratamento centrípeto e econômico que caracterizou a bossa nova.

Quanto ao texto, mesmo este é submetido ao crivo do intérprete que rejeita as mensagens cujo peso semântico possa se sobrepor à articulação da sonoridade. Para João Gilberto, o texto ideal é levemente dessemantizado, quase um pretexto para se percorrer os contornos melódicos dizendo alguma coisa (afinal, a voz, por ser voz, deve sempre dizer alguma coisa). Daí sua predileção por canções lírico-amorosas sem tensividade passional, pelas canções quase infantis (*O Pato, Lobo Bobo, Bolinha de Papel*) e o modelo de suas raras composições (como as famosas *Bim Bom* e *Hô-Bá-Lá-Lá*), verdadeiro manifesto do despojamento do conteúdo.

Por fim, a noção de ouvido musical — fonte da habilidade intuitiva do cancionista — pode ser redimensionada dentro das propostas interpretativas de João Gilberto.

Parece, realmente, que o ouvido dos cancionistas possui uma *Gestalt* própria: concebe a harmonia tonal, não tanto como um conjunto de notas que gravita em torno de um núcleo, mas como um som compacto que aclimata as progressões melódicas e que reflete acusticamente as tensões propostas no texto; adota algumas seqüências de acordes (quando toca algum instrumento) e algumas regularidades rítmicas como pontos demarcatórios para a invenção melódica, incorporando a periodicidade como parte integrante da criação; propõe e memoriza melodias globalmente sem se deter nos detalhes de passagem; não raro, memoriza a melodia pelo texto utilizando as sílabas tônicas como acentuação musical. Enfim, se a tendência geral do músico é desenvolver um ouvido analítico, chegando às unidades mínimas do som (embora não perca a noção do todo), o ouvido do cancionista privilegia o tratamento global da obra, não se importando com alterações localizadas. Daí a inoperância da notação tradicional para o estabelecimento da canção.

Quando Noel Rosa levou o samba *Com Que Roupa* para que Homero Dornellas o transcrevesse em partitura, o maestro teria identificado uma semelhança flagrante entre as primeiras notas do samba e as mesmas do Hino Nacional. Nenhum problema: a progressão inicial ascendente tornou-se descendente e nem por isso deixou de ser o mesmo samba. O cancionista, em geral, tem boa coorde-

nação rítmica, boa afinação e sabe precisar o que quer, mas seu ouvido tende a se estruturar por módulos e não por unidades minúsculas.

A preocupação excessiva por detalhes sonoros, tão comum no meio erudito, produz um efeito distoante entre os cancionistas. Esta é uma das extravagâncias atribuídas a João Gilberto: valoriza demais as unidades musicais da canção. Mas a perspectiva é bem outra.

Assim como Dornellas alterou o samba de Noel para desviar seu efeito de sentido, João Gilberto mexe em detalhes de duração, de freqüência, de intensidade ou mesmo no texto (omite ou acrescenta trechos) das canções para obter um outro efeito *global*, uma outra coerência interpretativa que em nada ameaçam a identidade da composição. Pelo contrário, esta mostra-se especialmente fecunda por inspirar transformações e por se revelar flexível às manobras personalistas do intérprete. E o compositor ainda sente orgulho da composição que não é mais a mesma. João Gilberto é o cancionista-intérprete levado às últimas conseqüências. É um recompositor, e a recomposição é prática corriqueira no domínio da canção popular.

Pensando na dicção de João Gilberto, é mais fácil compreendermos a identidade e a diferença entre o músico-intérprete e o cancionista-intérprete. O músico busca (mediado pela partitura) executar aquilo que o compositor fez. O cancionista, aquilo que ele deixou de fazer.

Quando o cancionista-compositor propõe seus módulos sem preocupação excessiva com as unidades menores já está, virtualmente, preparando suas canções para as futuras interpretações.

Acordes: engate e desengate

A dicção de Tom Jobim, de seu lado, passa pela concepção musical dos arranjos orquestrais e por seu instrumento mais íntimo, o piano. Jobim preocupa-se com a densidade. Não tolera excesso de notas ou de timbres. Preocupa-se com o que realmente soa no plano do ouvinte. Utiliza o essencial para caracterizar a função harmônica de acorde e elimina as notas de reforço (quintas ou duplicações de modo geral).

Mas a harmonia na composição de Jobim é um caso à parte. Cada acorde contém uma fonte de energia melódica que orienta o sentido do percurso, como se toda a substância protéica da melodia estivesse armazenada no encadeamento harmônico.

Já vimos, até aqui, que a melodia pode desenvolver-se sob a modalização do /ser/ ou do /fazer/; pode receber maior ou menor carga tensiva em suas freqüências (passionalização) ou em suas acentuações (tematização), fazendo oscilar as impressões de um nível psíquico a um nível físico; pode ainda, e quase sempre o faz, seguir um projeto entoativo, articulando seus tonemas (descendentes, ascendentes e suspensivos) e suas ondulações de acordo com as intenções de enunciação

(figurativização). Todos esses são recursos que tornam o *devenir* melódico impregnado de sentido.

No modo de composição anterior à bossa nova, a programação melódica gozava de certa autonomia com relação aos acordes de acompanhamento. Era comum a composição sem auxílio de instrumento. A partir da intervenção de alguns fragmentos melódicos, dentro de uma trajetória tonal intuída, propunha-se um texto adequado e, mais tarde, em função de alguma gravação ou apresentação, estabeleciam-se os acordes de praxe para a entrada dos timbres previstos no arranjo (geralmente concebido por um maestro). Tais acordes apenas completavam a estrutura harmônica das notas soladas pela voz, criando uma densidade agradável ao ouvido. Vez por outra, o acorde acumulava a função de desconectar a melodia de sua progressão natural, conectando-a, em seguida, a uma nova trajetória (conforme verificamos em *Nervos de Aço*, p.135). Isso ocorria, em geral, na passagem da primeira para a segunda parte.

De qualquer forma, o sentido prevalente já vinha investido no *continuum* melódico bem antes ou independentemente da cobertura harmônica.

O acréscimo de sentido trazido pela bossa nova e, particularmente, pela dicção de Tom Jobim, está mais para as acepções de "rumo", "direção" ou "orientação", também pertencentes ao campo semântico da palavra *sentido*, que para os processos remissivos que respondem pela integração entre texto e melodia. Um acorde de Jobim é um dispositivo harmônico que, não apenas reforça a densidade do solo principal, mas, sobretudo, intercepta a corrente melódica rompendo sua previsibilidade e sugerindo outros encaminhamentos até então considerados dissonantes pelos ouvidos não familiarizados. Assim, posso dizer que os acordes alterados são dispositivos de engate de novos sentidos melódicos, ou seja, de novos rumos, novas trajetórias para a melodia. É quando a tonalidade abandona o seu núcleo (tônica, subdominante, dominante) em busca de outras possibilidades de exploração do seu território.

Os contemporâneos de Jobim que acompanhavam a música norte-americana também utilizavam acordes dissonantes em todas as suas produções. A diferença está na economia do uso. Ciente da eficácia do dispositivo, o autor compensava sua aplicação com a parcimônia das manobras melódicas. Bastava a presença do acorde para modificar a fisionomia do perfil melódico, mesmo que o motivo em si não sofresse qualquer alteração. Suas melodias que manifestam o centro nevrálgico da bossa nova, aquelas gravadas nos três primeiros LPs de João Gilberto, seguem rigorosamente este princípio: acordes bem alterados (com funções harmônicas muitas vezes complexas) e melodias pouco alteradas (com motivos recorrentes).

Podemos extrair daqui uma diferenciação entre o trabalho de João Gilberto e o de Tom Jobim, embora ambos perseguissem a mesma meta. Enquanto o compositor já propunha a riqueza harmônica junto com a melodia de suas peças, João refazia as harmonizações de canções antigas (de Ary, Caymmi, Geraldo Pereira

Scanned with CamScanner

etc.), inserindo-as na força expressiva da bossa nova. Na voz e no violão do intérprete todas se nivelavam como perfeitas representantes do movimento. Mas a concepção harmônica de Jobim, já no ato da composição, deve ter determinado a preferência absoluta do intérprete por suas criações.

A princípio, as novas possibilidades harmônicas deveriam favorecer a formação das melodias passionais já que suas alterações atingem, antes de tudo, as freqüências. Isso de fato pode ser verificado em diversas canções de amor compostas pelo músico (grande parte em parceria com Vinicius), cujo exemplo mais recente é a popular *Luiza* (comentarei mais à frente). Mas, durante a bossa nova, a função dos acordes alterados era bem outra. Provocava o desvio da melodia ou, mais precisamente, do sentido (da direção) da melodia sem alterar fisicamente seu percurso. Esse procedimento estava adequado a um outro aspecto do projeto geral do movimento de 1958: a estilização do samba ou a incorporação de sua essência rítmica. Isso não apenas com relação à batida de acompanhamento mas, sobretudo, ao tratamento da linha melódica do canto que, através de suas sucessivas tematizações, deveriam indicar as novas células básicas da rítmica brasileira. Portanto, a dissonância aplicada à periodicidade temática gerou o modelo melódico que denominamos bossa nova: reiteração de motivos embebidos na acentuação do samba, sutilmente deslocados de suas rotas pela ação desengate/engate dos acordes alterados. Essa solução revelou-se altamente econômica e fecunda a ponto de criar um modo de composição até hoje retomado e imitado em todo o mundo.

O *Samba de Uma Nota Só*, por exemplo, foi uma grande idéia inspirada na introdução de *Night and Day*, fruto da fértil parceria com Newton Mendonça, mas não deixa de ter sido também a experiência limite de manipulação do sentido melódico com as manobras do encadeamento harmônico. No curso da primeira parte, a freqüência da voz simplesmente não oscila e, no entanto, seu sentido vai se transformando, sob a influência do encaminhamento dos acordes, produzindo impressões de começo, meio e fim.

Entretanto, para avaliarmos a fertilidade do projeto bossa nova, não podemos nos ater apenas a casos extremos de obras únicas. Vejamos como a dicção de Jobim se manifesta em obras "comuns", pois essas dão indícios mais seguros sobre o funcionamento normal e regular da linguagem.

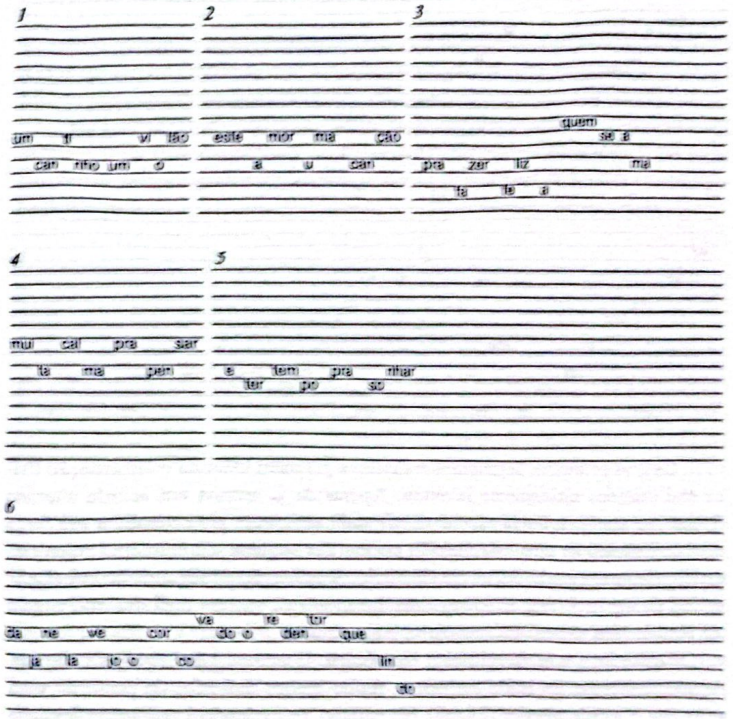
Corcovado

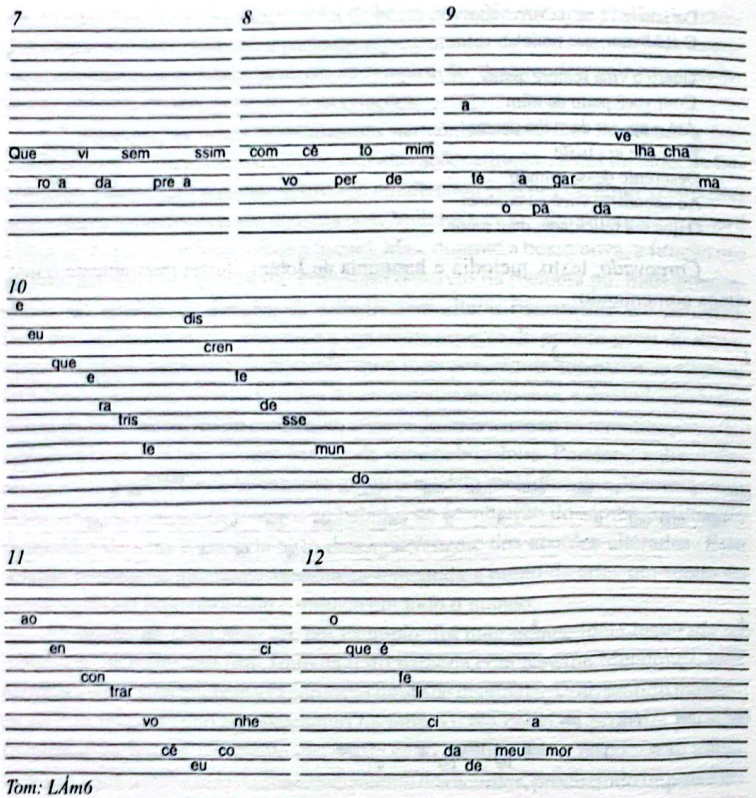
Um cantinho, um violão
Este amor, uma canção
Pra fazer feliz a quem se ama
Muita calma pra pensar
E ter tempo pra sonhar

Da janela vê-se o Corcovado
O Redentor, que lindo!

Quero a vida sempre assim
Com você perto de mim
Até o apagar da velha chama
E eu que era triste
Descrente desse mundo
Ao encontrar você eu conheci
O que é a felicidade, meu amor

Corcovado, texto, melodia e harmonia de Jobim, ilustra inteiramente o que vimos comentando.

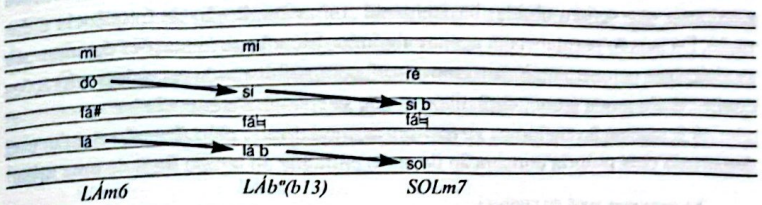




Tom: LÁm6

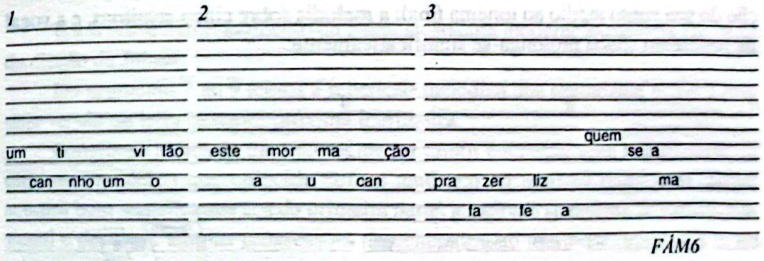
Os dois primeiros segmentos melódicos possuem idêntica conformação física mas sentidos nitidamente inversos. Apesar de já termos um acorde alterado (LÁm6) na abertura, ainda não há diretividade suficiente para canalizar sua força tensiva. Este acorde com esta melodia podem dar seqüência a inúmeras trajetórias perfeitamente integradas à sonoridade inicial. A aplicação do segundo acorde (LÁb° (b13)), no início do segmento seguinte, harmoniza a mesma melodia mas engata um sentido tensivo bem mais restritivo e acentuado.

Aqui cabe um esclarecimento harmônico. O acorde Láb° (b13) tocado isoladamente é quase um ruído autônomo, muito menos definido, do ponto de vista tonal, que o acorde anterior (LÁm6). No entanto, procedendo à passagem deste último acorde ao seguinte (SOLm7), adquire uma função ao mesmo tempo ativa e retroativa. Ativa porque exerce forte tensão sobre as principais notas que caracterizam o acorde de SOLm: a fundamental e a terça (*sol* e *sib*). O acorde de Láb° (b13) contém as freqüências *láb* e *dób* (ou *si*), sensíveis superiores e, portanto, polarizadoras das mencionadas notas, tensão que se acentua em virtude do movimento cromático descendente desde o primeiro acorde. Na configuração invertida do violão:



Retroativa porque o sentido definido com esse segundo acorde determina de vez a rota do primeiro, extraindo dele a função de simples dominante (como se fosse um RÉ7(9) preparando um SOL7(13)).

Na verdade, toda a progressão musical, do primeiro ao terceiro segmento, descreve uma trilha composta de sucessivas dominantes encadeadas que só se distendem, temporariamente, ao atingir o acorde de FÁM6 no final da última sílaba deste trecho:



Eis um percurso bem característico da bossa nova de Jobim. Trajetória melódica quase sem variação mas com o sentido palmilhadamente modulado pela condução harmônica. Como se o acorde desbravasse o caminho e a melodia apenas tomasse posse. Bem ao contrário da conduta anterior, quando a função da harmonia era perseguir a melodia, livre nas inflexões, mas totalmente subordinada aos roteiros fortemente centrípetos da tonalidade (podemos pensar no modelo de uma pajem que acompanha a criança por onde ela for desde que não ultrapasse uma pequena área prefixada).

Jobim conquista as novas zonas de sentido musical não com a melodia mas com a harmonia. À melodia da bossa nova sempre reservou um comportamento rei-

Scanned with CamScanner

terativo entre a tematização e a enumeração entoativa. A razão disso pode ser encontrada, até certo ponto, em *Corcovado*.

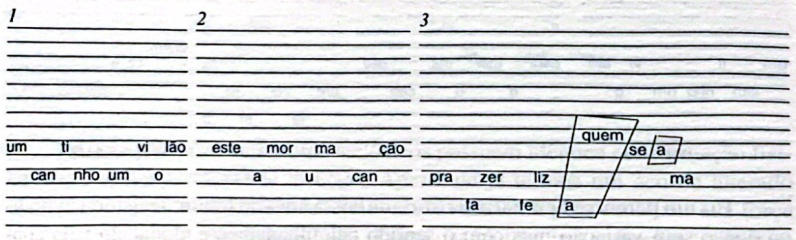
O texto desta canção retrata um estado final de conjunção plena com os valores responsáveis por sua felicidade: "cantinho", "violão", "amor", "canção", "calma", "sonho" e a paisagem carioca. Esse estado eufórico já descarta as tensões passionais que seriam obtidas basicamente com a ampliação de freqüência e duração. Da paixão permanecem apenas algumas discretas sustentações de notas que modalizam o percurso melódico com o /ser/, compatibilizando essas desacelerações com o estado inerte e contemplativo em que se encontra o enunciador.

A tematização melódica *stricto sensu*, modalizada pelo /fazer/, também está descartada pela própria concepção do texto entregue ao tempo final de uma ação:

> Ao encontrar você eu conheci
> O que é felicidade meu amor

Nesse caso, como já vimos, a reiteração melódica está mais para a enunciação entoativa que para os impulsos somáticos próprios do gênero. É quando o motivo melódico se faz denominador comum dos valores, das virtudes e dos desejos, reunidos todos na conjunção com o enunciador.

Nesse sentido, os dois primeiros segmentos, agregando valores de mesma natureza no texto, repetem, na melodia, os mesmos motivos. O terceiro segmento, um pouco mais comprometido com a dimensão passional, assinala uma pequena alteração do seu ponto médio ao tonema final: a melodia sobre cinco semitons, e a vogal da penúltima sílaba prolonga-se significativamente:

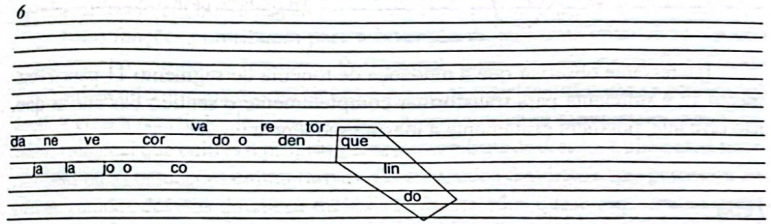


Todo esse percurso, calcado numa linearidade fortemente reiterativa, possui um sentido tão variado quanto lógico, assegurado pelas intervenções ininterruptas da base harmônica. São seis acordes que afetam o sentido das curvas. Ao mesmo tempo que buscam a conclusão parcial, suas dissonâncias vão aclimatando a progressão melódica e substituindo, qualitativamente, as tensões evitadas nos contornos. Exemplo típico é o acorde de FÁ° que acompanha a duração da penúltima sílaba *a* (em "ama"). É a tensão linear da melodia condensada na densidade dominante do acorde. Com isso eliminam-se exageros passionais, mantendo um

nível de tensão emotiva controlado mais pelos recursos musicais do que pela espontaneidade entoativa.

Essa foi uma das grandes recuperações da bossa nova, numa época em que o derramamento passional de melodia imperava nas rádios. Jobim recolheu as tensões dos contornos e condensou-as nos acordes. Podia, então, evitar os excessos suspeitos que rondavam as inflexões, bastando para isso um bom aproveitamento do sentido melódico já conduzido pela harmonia.

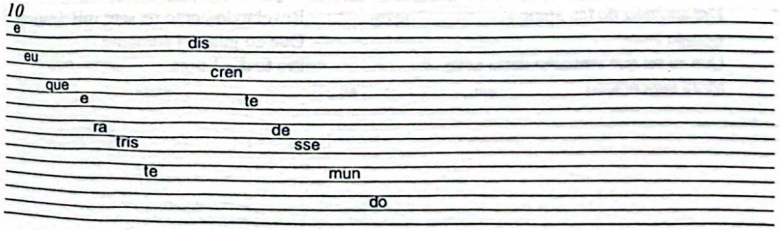
Corcovado segue seu *devenir* mantendo a mesma conduta, com seus motivos reiterando ora pouco mais acima, ora pouco mais abaixo, mas sempre sob a determinação dos acordes alterados, até que a primeira parte se interrompe com uma figura exclamativa:



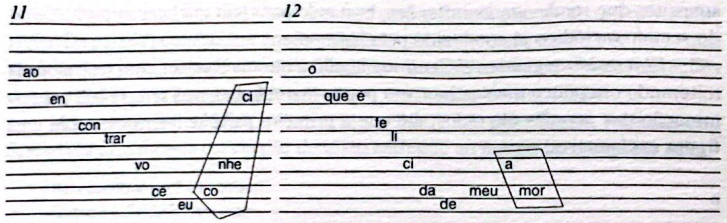
É um breve extravasamento da enunciação cuja moderação também faz parte da dicção de Jobim.

Do segmento 7 ao 9 temos a repetição melódica dos segmentos 1, 2 e 3 com uma versão de letra bastante próxima à primeira.

Somente à altura do décimo segmento vamos encontrar uma modificação do esquema melódico que coincide com a mudança do registro lingüístico. Sobre acordes bem semelhantes aos da primeira parte, a melodia se reveste de tensão passional e descreve amplas progressões descendentes, ao mesmo tempo que o texto relata uma fase anterior, marcada pela disjunção afetiva.



No segmento 11, a curva já adquire um sentido continuativo com a mudança de rota ocasionada pelo tonema ascendente, contrastando e se complementando com a descendência do último segmento, que ratifica o estado conjuntivo pelo qual toda a composição se pautou.



Interessante observar que a mudança de tonema do segmento 11 para o segmento 12 é suficiente para transformar completamente o sentido das curvas que, não obstante, possuem exatamente a mesma seqüência inicial.

Luiza

Rua, espada nua
Bóia no céu imensa e amarela
Tão redonda a lua
Como flutua
Vem navegando
O azul do firmamento
E no silêncio lento
Um trovador, cheio de estrelas
Escuta agora a canção que eu fiz
Pra te esquecer Luiza
Eu sou apenas um pobre amador
Apaixonado
Um aprendiz do teu amor
Acorda amor
Que eu sei que embaixo desta neve
Mora um coração

Vem cá, Luiza
Me dá tua mão
O teu desejo é sempre o meu desejo
Vem, me exorciza
Me dá tua boca
E a rosa louca
Vem me dar um beijo
E um raio de sol

Nos teus cabelos
Como um brilhante que partindo a luz
Explode em sete cores
Revelando então os sete mil amores
Que eu guardei somente
Pra te dar Luiza

Resumo aqui as três funções principais do acorde dissonante na dicção de João Gilberto e Tom Jobim, na fase de implantação da bossa nova:

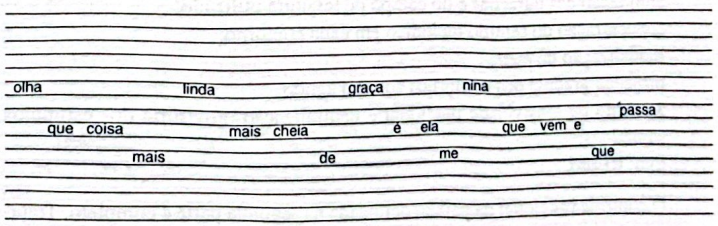
a) agente modalizador do sentido (direção) melódico;
b) agente condensador da tensão passional;
c) caracterização de uma totalidade compacta apropriada para a batida rítmica regular.

A primeira compreende as operações de desengate e engate que transformam o sentido subjacente da rota do *continuum* melódico. A segunda função é aquela que transfere para dentro do acorde as tensões de freqüência, substituindo o esforço de emissão pelas tensões de polarização tonal. A última função, por fim, corresponde ao uso do acorde cristalizado como instrumento de percussão. Daqui sai o samba estilizado em bossa nova.

Essas funções contribuem para a invenção de melodias reiterativas e pouco expansivas no campo de tessitura. Presumível, uma vez que o sentido melódico passa a depender menos das inflexões em si e as matrizes rítmicas se configuram melhor com a repetição de seus motivos. A bossa nova se torna, assim, um movimento musical que cultiva o próprio gênero como base de dicção. Imperam as tematizações ou as entoações enumerativas. Os conteúdos disfóricos, que poderiam implicar grandes desvios de curva melódica, são tratados quase esquematicamente, não como experiência revivida no canto, mas como recurso expressivo, uma espécie de ornamentação para produzir encanto.

A esquematização dos recursos persuasivos (tematização, passionalização e figurativização) atingiu um tal grau de controle e de funcionalidade estética que uma canção como *Garota de Ipanema* pôde ser concebida em termos de oposição absoluta entre tematização e passionalização, uma regendo a primeira parte e a outra, a segunda:

a) primeira parte (tematização)



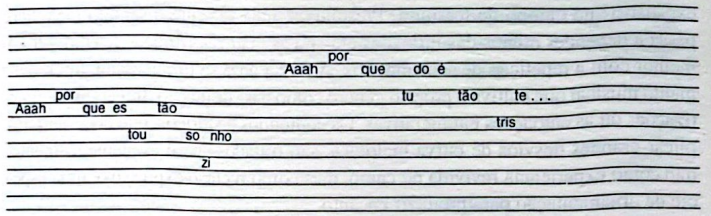
Texto:

qualificação da garota de Ipanema, caracterizando sua maneira de ser, de agir e sua capacidade de produzir fascínio;
enunciador em estado de conjunção com os valores visuais;
valorização dos ataques consonantais e dos acentos vocálicos;

Melodia:

reiteração perseverante do motivo engendrando uma configuração temática que ecoa o investimento temático da "garota";
modalização do /fazer/;
tensividade somática produzida pela pulsação extremamente regular e mar cada;
tom: DÓM;

b) segunda parte (passionalização)



Texto:

focalização de um estado interno passivo e disfórico;
enunciador em disjunção afetiva;
interjeições lamuriosas;
valorização dos prolongamentos vocálicos;

Melodia:

ampliação das durações e do campo de tessitura utilizado;
concentração do sentido melódico em cada contorno;
modalização do /ser/;
projeção gradual dos contornos sobre o agudo;
aumento de tensividade passional e neutralização provisória dos estímulos somáticos;
tom: RÉbM.

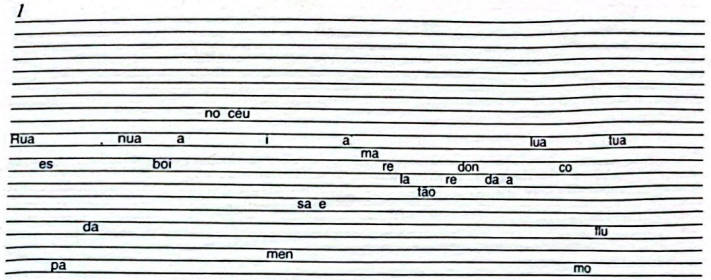
O controle funcional da paixão delineada na segunda parte é completo. Trata-se apenas de um cenário afetivo cuja tensão de solidão é dosada na medida exata do anseio pela garota. O sentimento de falta é o *fundo* para fazer a figura da garota brilhar.

A bossa nova suprime o compromisso existencial com a paixão, assumindo apenas seu valor estético como um recurso a mais para acariciar o belo. A bossa nova legítima nunca abdicou do sonho (nem do amor, nem do sorriso e nem da flor). Seu controle dos recursos técnicos era apenas o resultado de um domínio total da linguagem. João Gilberto e Tom Jobim tiveram, naquele momento, a canção brasileira nas mãos. Debulharam-na e mostraram a medula.

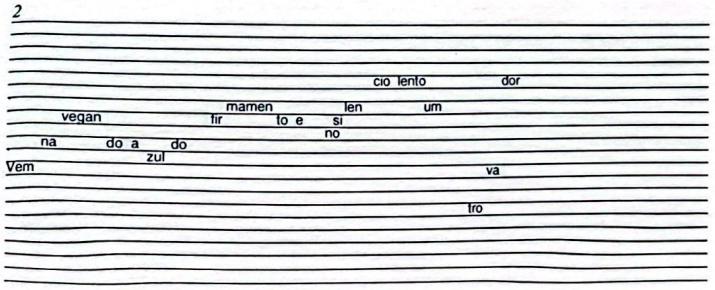
Essas marcas essenciais do movimento permaneceram de forma diluída ou fragmentada em toda a música popular contemporânea. João Gilberto aprofunda cada vez mais sua análise interpretativa da canção brasileira com a radicalidade de um mito que já tem seu lugar plenamente assegurado. Jobim retomou algumas vezes aqueles traços essenciais da primeira hora e produziu novas obras-primas do gênero, como *Águas de Março*, por exemplo, já na década de 70.

Entretanto, Jobim, como compositor, fez incursões por outros estilos que nem sempre mantiveram o despojamento e a economia textual e melódica da bossa nova. Um deles, por exemplo, beirou a experiência épica, inspirada nas aventuras lingüísticas de Guimarães Rosa (*Matita Perê*, disco e música). Outro, mais próximo do mercado, deu origem a algumas valsas veiculadas pelo cinema e pela televisão: *Tema de Amor de Gabriela* e *Luiza*.

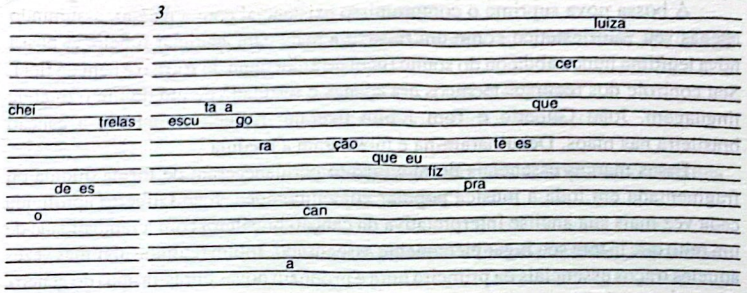
1



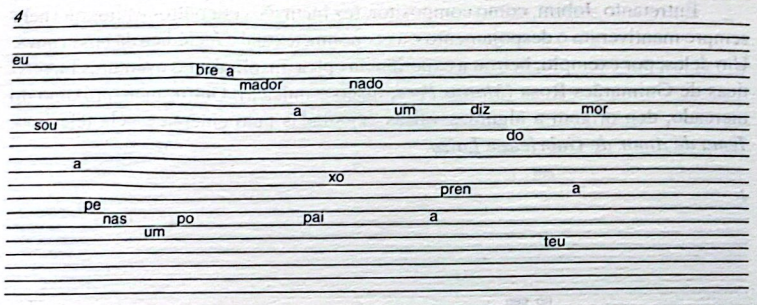
2



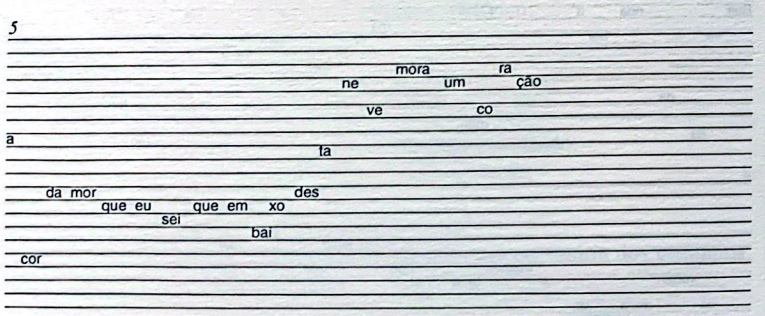
3


luiza
cer
chei
trelas
ta a
que
escu
go
ra
ção
te es
que eu
liz
pra
de es
o
can
a

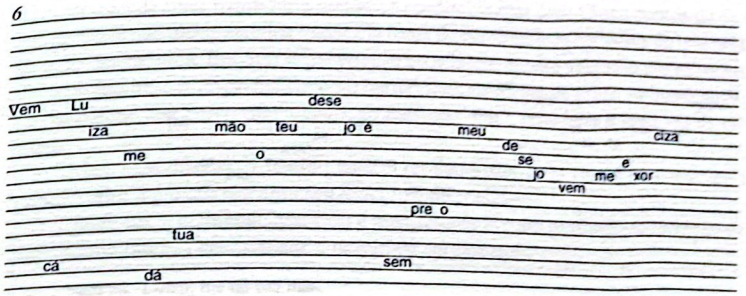
4


eu
bre a
mador
nado
a
um
diz
mor
sou
do
a
xo
pren
a
pe
nas
po
pai
a
um
teu

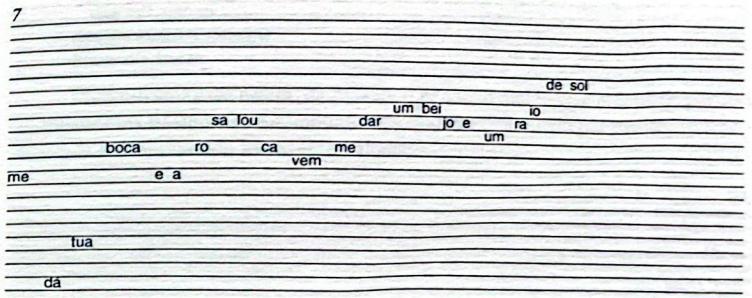
5


mora
ra
ne
um
ção
ve
co
a
ta
da mor
des
que eu
que em
xo
sei
bai
cor

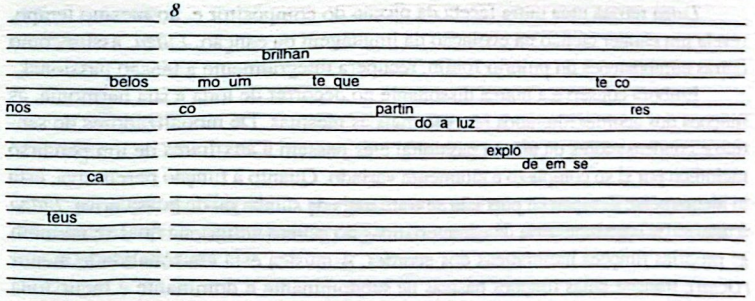
6

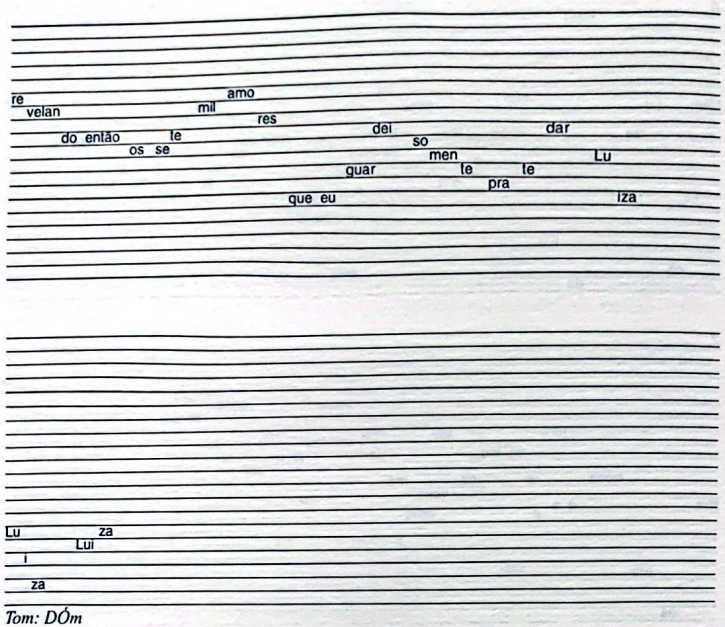

Vem
Lu
dese
iza
mão
teu
jo é
meu
ciza
de
me
o
se
e
jo
me
xor
vem
pre o
tua
cá
sem
dá

7


de sol
um bei
io
sa lou
dar
jo e
ra
um
boca
ro
ca
me
vem
me
e a
tua
dá

8


brilhan
belos
mo um
te que
te co
nos
co
partin
res
do a luz
explo
de em se
ca
teus



Tom: DÓm

Luiza retrata uma outra faceta da dicção do compositor e, ao mesmo tempo, revela um caráter cíclico na evolução da linguagem da canção. *Luiza,* assim como outras composições do próprio Jobim, recupera integralmente a tensão passional.

Embora conserve a marca dissonante no decorrer de toda a sua harmonia, as funções dos acordes alterados não são mais as mesmas. De modalizadores do sentido e condensadores da tensão passional eles passam a auxiliares de um percurso melódico por si só complexo e altamente variado. Quanto à função percussiva, esta evidentemente desaparece pois não se trata mais de samba ou de bossa nova. *Luiza* é uma valsa com uma série de características do gênero antigo, na qual se incluem as próprias funções harmônicas dos acordes. A música está em tonalidade menor (DÓm), transita pelas funções básicas de subdominante e dominante e incursiona por tonalidades relativas vizinhas como LÁbM e MIbM. Mas os acordes são tão dissonantes que temos a impressão de que a qualquer momento o centro tonal pode ser abandonado definitivamente.

Tudo ocorre como se fosse a recuperação das melodias expansivas do período pré-bossa nova, num contexto harmônico pós-bossa nova. Ao ouvirmos, temos

a impressão de uma fisionomia melódica conhecida mas com vários pontos de desengate que são ultrapassados mais pela força de continuidade melódica do que pela solução harmônica. Em outras palavras, o acorde não aponta a direção para a melodia, engatando-a num encadeamento harmônico, como era de praxe na bossa nova. Ele persegue seu curso oferecendo, ao mesmo tempo, uma base e uma via de escape.

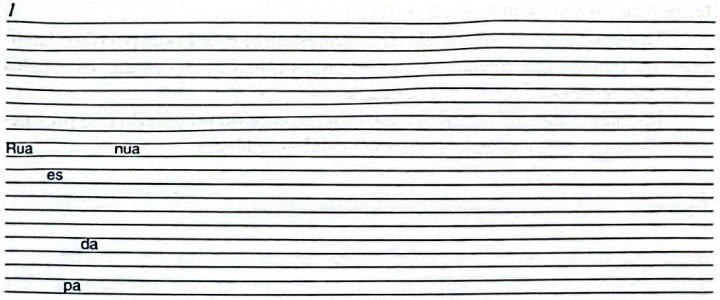
Mas, sem dúvida, o sentido volta a ser conduzido pelo contorno, e a própria relação com a paixão reabilita seu vínculo existencial.

No texto, a disjunção amorosa é manifestada por um profundo sentimento de falta e uma intensa necessidade e desejo de aproximação:

> Vem cá, Luiza, me dá sua mão
> Me dá tua boca... vem me dar um beijo
> ...sete mil amores
> Que eu guardei somente
> Pra te dar Luiza

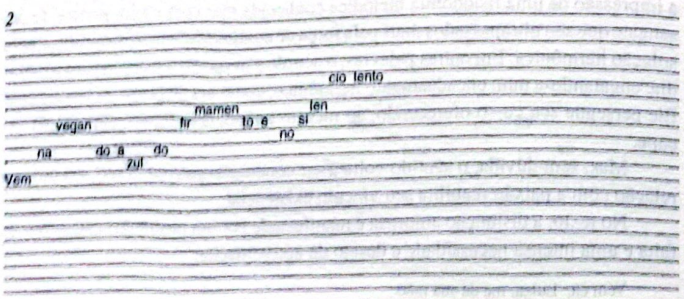
Para retratar esse estado de paixão, o percurso melódico é articulado por dois componentes básicos: a) um módulo descontínuo delimitado por pausas, com perfil em V e descrevendo saltos intervalares:

I



e b) uma seqüência engrenada por graus conjuntos que, às vezes, se dilatam em intervalos maiores mas sempre em progressão contínua, sem interrupções, até esbarrar em novo módulo:

Scanned with CamScanner

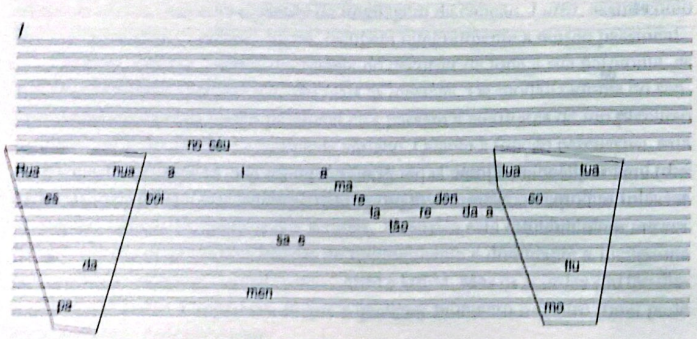


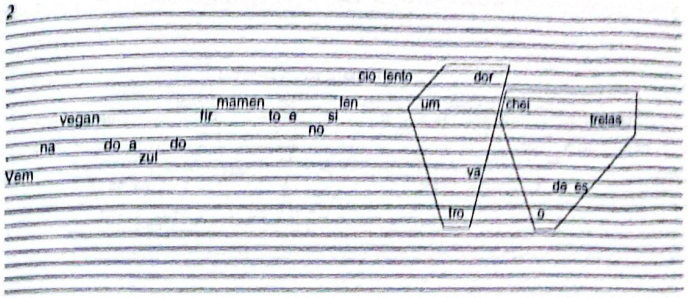
Com os módulos, Jobim assegura a concentração sobre o /ser/ numa permanente tensão flutuante. Os motivos formados com amplos intervalos, tonemas ascendentes e pausa final denotam um esforço constante para se atingir a nota mais aguda pois não há gradação. A emissão deve alcançar diretamente a freqüência a partir de um impulso sobre as notas graves. Durante toda a canção, esses módulos funcionam como impulsos que mantêm a tensão viva mas estável.

Com as seqüências, o compositor realmente movimenta o estado passional fazendo oscilar a margem de tensão investida.

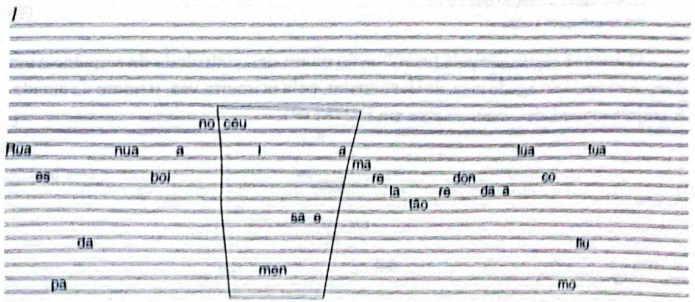
Tudo ocorre como se os módulos representassem os estados de paixão cristalizados em compasso de espera, e as seqüências, as transformações desses estados em termos de maior ou menor intensificação.

Nos dois primeiros segmentos temos uma espécie de projeto do que prevalecerá por toda a canção: módulo/seqüência/módulo/seqüência.





Convém observar que, logo na primeira seqüência, surge um fragmento de memória melódica do módulo, mas já num contexto coordenado com o movimento seqüencial:

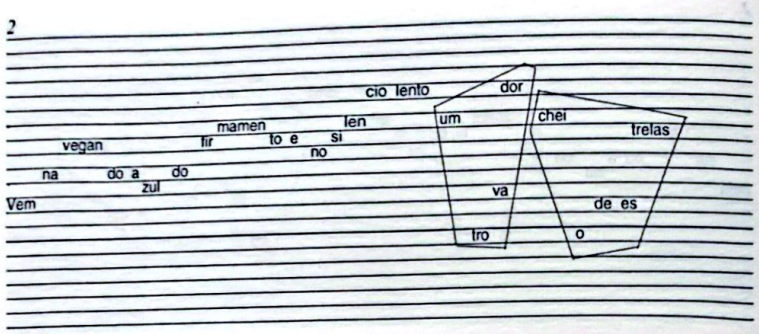


Apesar de o desenho manter a semelhança, não há pausas isolando o motivo e nem um tratamento especial em termos de duração. Suas sílabas são pronunciadas com a mesma dinâmica das demais.

Este projeto melódico inicial está em sintonia com a extensa metáfora introdutória que antecede a narrativa propriamente dita. Assim, ao se deslanchar, no segundo segmento, a seqüência engrenada descreve o navegar da "lua" em pleno "firmamento" até ancorar no "trovador cheio de estrelas" com dois módulos anunciando o novo estado:

Scanned with CamScanner

2

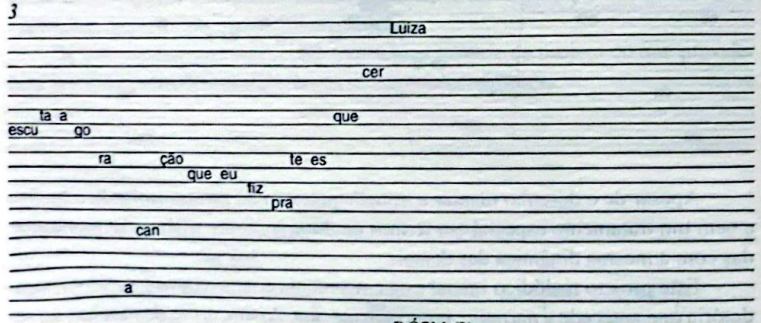


Despontando a narrativa, no terceiro segmento, configura-se o núcleo da tensão passional, com a identificação nominal do alvo do desejo do enunciador (Luiza) e com sua malograda tentativa de sustentar a separação:

Escuta agora a canção que eu fiz
Pra te esquecer Luiza

O drama é registrado pela precipitação quase descontrolada da seqüência em direção ao ápice do agudo para, de lá, enunciar, pela primeira vez, o nome da amada. A própria tonalidade menor se abre em DÓ7M (9).

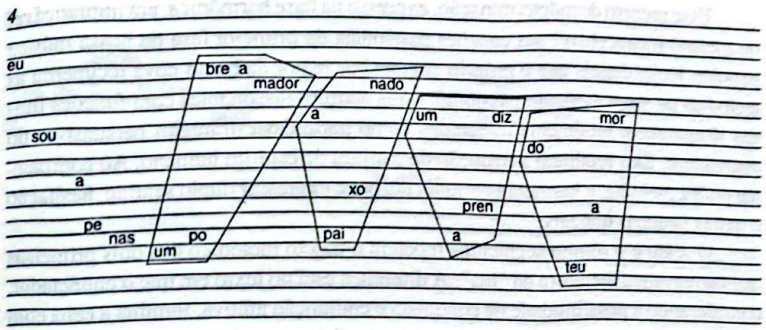
3



DÓ7M (9)

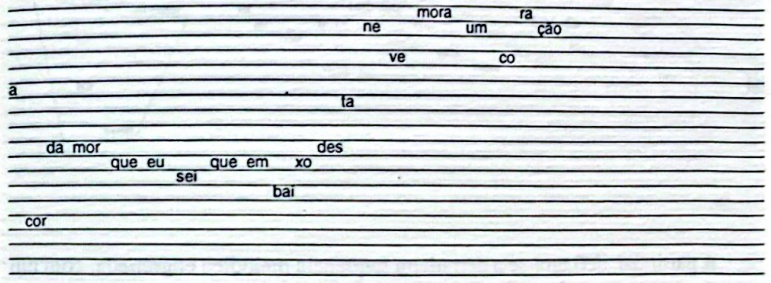
Deste ponto máximo, atingido pela única vez em toda a canção, a melodia escorre em distensão, mas, imediatamente, recobra o agudo, só que desta feita sob a forma estável dos módulos. E numa sucessão desses, o enunciador revela seu estado de "amador", "apaixonado" e "aprendiz".

4



Outro furor desponta no quinto segmento com a figura de um apelo à sensibilidade da amada, numa seqüência melódica que, novamente, busca a tensão das alturas... e chega a lugar nenhum:

(5)

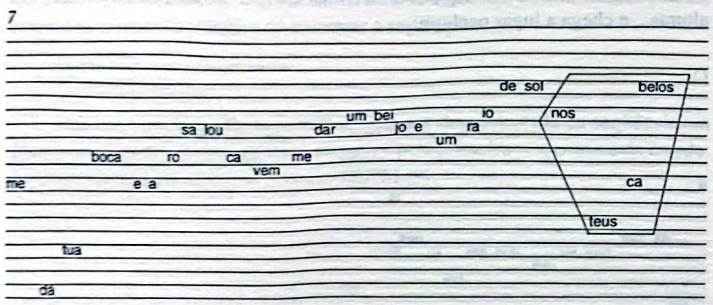


Embora a melodia seja interrompida por uma pausa expressiva, após o verbo "mora", para que "um coração" soe como desenlace, do ponto de vista harmônico o acorde não convence. Ou convence como indeterminação. Trata-se de uma dominante individual (RÉb7) completamente deslocada de contexto, difícil de analisar mesmo enquanto dominante. Se pensarmos ainda em sua possível função conclusiva, então não há nada mais vago. Como acorde de passagem, o seu papel fica um pouco mais claro: o baixo desce cromaticamente de RÉ (RÉm7 (9)), passa por esse RÉb (RÉb7) e atinge DÓ (DÓm7) no segmento seguinte, já como acorde inicial (incoativo) e não terminal. Esse parece o caminho mais plausível da progressão harmônica, mas o fato é que ele conclui a frase com a mesma indefinição estampada na letra. Nem o texto nem a melodia demonstram convicção na afirmativa do enunciador.

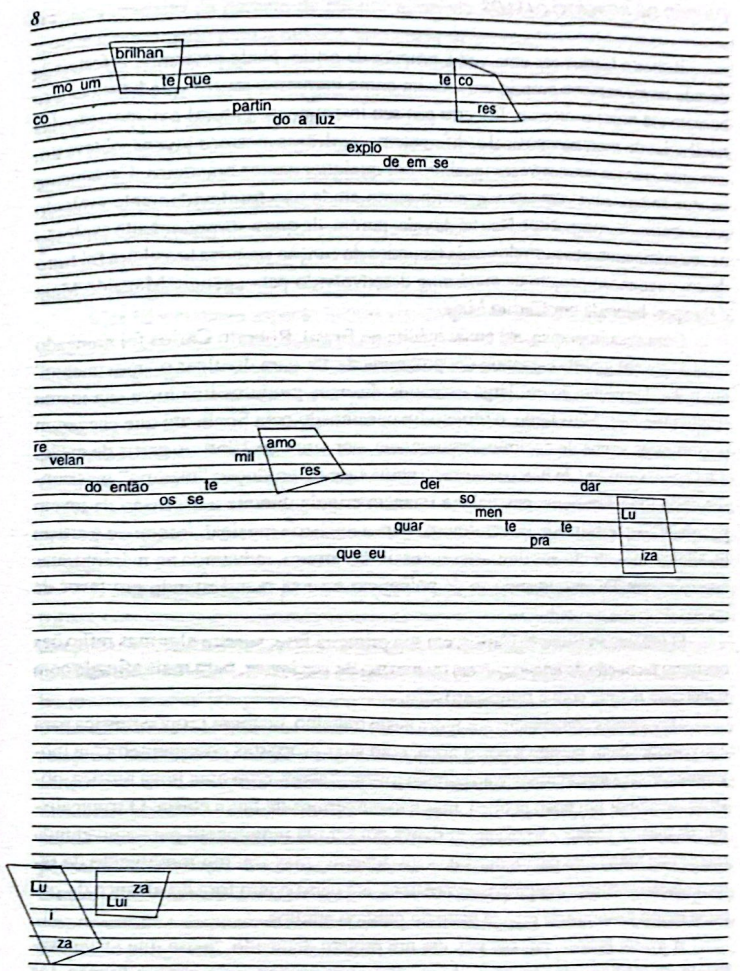
Scanned with CamScanner

Esse recurso de indeterminação, expresso na base harmônica, era impraticável ou mesmo inconcebível nas canções passionais da primeira fase de nossa música popular. Hoje, depois que o próprio compositor maior da bossa nova recuperou as melodias de arrebatamento passional, esses acordes dissonantes com funções fluidas já aparecem totalmente integrados como parte das estratégias persuasivas do enunciador. Eles facilitam a tradução de matizes do espírito humano. Ao contracenar com a melodia, a harmonia enriquecida pode expressar duplo sentido, hesitação e outras nuanças que tais.

O sexto e o sétimo segmentos repetem o trajeto melódico dos dois primeiros que carreavam a metáfora da "lua". A diferença está no texto em que o enunciador, considerando a possibilidade de conquista e conjunção afetiva, ilumina a cena com a metáfora do "raio de sol" selando, assim, o último estado e o último módulo da canção, no final do segmento 7:



A partir daí, deflagra-se a derradeira seqüência melódica engrenada, com um sentido conclusivo mas resvalando, em todo o percurso, na resistência aflita da tensão passional. A imagem do "brilhante" no ponto mais agudo da seqüência reluz nas elevações de "sete cores" e de "sete mil amores" para depois a melodia se desativar num *rallentando* já impregnado de modalidade do /ser/. Resta, por fim, o estado de amor e o seu nome: Luiza.



DICÇÃO DE ROBERTO CARLOS

Roberto Carlos era uma voz à procura de estilo. Nada propunha à festejada década de 60 senão a própria voz. Assim como inúmeros jovens que buscavam (e buscam até hoje) o sucesso, Roberto pôs seu instrumento natural à disposição das tendências do mercado musical e, diferentemente desses mesmos jovens, obteve um estrondoso êxito poucas vezes igualado por qualquer cantor brasileiro. Certamente há algo inexplicável em sua voz assim como ainda não foi devidamente avaliado seu trabalho de compositor. Não há dúvida, porém, de que a surpreendente explosão de seu nome num dos períodos mais fecundos da canção popular brasileira foi fruto de um engenhoso projeto de *marketing* desenvolvido pela agência Magaldi, Maia e Prosperi liderada por Carlito Maia.

Com essa iniciativa, até então inédita no Brasil, Roberto Carlos foi nomeado o *rei* da jovem guarda e ganhou um programa de TV para divulgar o "movimento" em troca da promoção em larga escala de diversos produtos ligados a sua marca (Calhambeque). Mais tarde, o projeto foi encampado pela Shell, até que chegaram os primeiros sinais de declínio de audiência, por volta de 1968. A partir de então, o rei apenas mudou de barco, entrando numa fase de produção "madura" mas conservando todo o carisma pessoal e a imagem erigida durante a ascensão da jovem guarda. Compatibilizado visceralmente com a indústria musical, tornou-se o artista brasileiro mais atento aos desgastes naturais da carreira, reduzindo ao máximo suas aparições em TV, esquivando-se de polêmicas e só se manifestando em favor de causas de consenso público.

O fenômeno Roberto Carlos, em sua primeira fase, suscita algumas reflexões em torno da noção de *música jovem* ou mesmo de *voz jovem*, bem mais afinada com o mercado do que com a função artística.

Dos autores comentados até agora neste trabalho, nenhum propõe música para a juventude. Nem mesmo a bossa nova, com suas propostas conscientemente inovadoras, visava especialmente ao público jovem. Talvez, com uma nova música, objetivasse atingir um novo público, mas não em termos de faixa etária. O tropicalismo, da mesma forma, não se caracterizava por ser um movimento para a juventude (ainda que tenha tido nela muitos de seus adeptos) mas sim um movimento de reformulação estética com propostas poéticas, até certo ponto fora do alcance do público muito jovem (e de grande parte do público adulto).

A jovem guarda, por sua vez, era um projeto dedicado, quase que exclusivamente, à juventude (se agradava a todos, das crianças aos avós, era em função dos limites de rebeldia muito bem estabelecidos pelo *marketing*, com a conivência dos artistas). O conteúdo das letras e a concepção musical — sobretudo a harmonia e o arranjo instrumental — extraordinariamente simples, num período imediatamente posterior ao arsenal técnico e artístico trazido pela bossa nova, davam ampla demonstração a respeito da parcela de público almejada pelo movimento: adolescentes e jovens despertando para a música, sem qualquer prevenção ou vício intelectual no sentido de desvalorizar o que parecia ser um retrocesso de linguagem. O mesmo público, aliás, desinteressado pelos problemas sociopolíticos formulados no gênero protesto pela MPB da época.

Esse projeto traz um aspecto efêmero facilmente detectável. O período de identificação mútua entre artista e público é muito breve. Rapidamente o artista "envelhece" e não mais representa os anseios juvenis. A criação de novos ídolos não pode ser totalmente mecânica, pois, evidentemente, toda a dinâmica cultural, social e tecnológica modifica-se e, com ela, o perfil do artista que poderia catalisar as aspirações do público.

Mas há um outro aspecto menos visível que, no entanto, mexe em conteúdos essenciais da comunidade. A música que dispensa a iniciação dos ouvintes com relação à linguagem e ao grau de sofisticação de seus recursos apega-se necessariamente a estímulos mais diretos do ponto de vista físico e mental. Apóia-se na marcação regular do ritmo, nos relatos de ação e na nítida oposição entre a euforia dos encontros amorosos e a disforia dos desencontros. Apóia-se, ainda, na corporificação do artista na voz, salientando os efeitos de verdade figurativa. Tudo como se a canção recobrasse suas funções primitivas de propiciar comportamentos lúdicos (a dança, o grito, o canto em conjunto) e de despertar estados pré-românticos puros (desejo de conjunção), sem qualquer complexidade psíquica.

A jovem guarda, por paradoxal que pareça, recuperou esses valores, digamos, tribais, com uma música assentada no instrumento símbolo do progresso tecnológico da época: a guitarra elétrica. Esse espírito de modernidade consubstanciado na mentalidade mercadológica, unívoca e consensual, que regia a produção musical daqueles jovens, acabou por propiciar um trabalho espontâneo, livre e belo. Afinal, tendo o mercado cultural como finalidade última das composições, não havia conflito com relação à natureza das obras e nem preconceito com gêneros ou estilos. O êxito das canções na tevê, na rádio e, sobretudo, nas vendas de disco era a única meta claramente estipulada. O meio mais fácil de atingi-la era a assimilação do gesto universal da música jovem (iniciado com *rock'n'roll* e vivendo a fase iê-iê-iê) que, dispensando a formação histórica, intelectual e teórica de seu público, lançava uma canção, aparentemente imediatista, mas muito bem concebida para atingir um gosto desprevenido e disponível às excitações orgânicas e passionais, ao mesmo tempo simples e pungentes.

De fato, a música jovem e as grandes investidas de *marketing* já andavam de mãos dadas em sua pátria de origem, os Estados Unidos, desde a década anterior (de 50). Não faltavam *know-how* nem aplicação financeira para um empreendimento de rentabilidade já tão testada pelos grupos multinacionais.

Scanned with CamScanner

Entretanto, numa época enturvada pelos maniqueísmos direita/esquerda, conservadorismo/revolução, havia muita relutância, entre os artistas mais reflexivos, em admitir a possibilidade de um cultivo de boas propostas num terreno eminentemente capitalista. A jovem guarda era o espaço dos entreguistas que, "alienados" ou egoístas, faziam o jogo do poder.

Um rasgo de intuição quase profética, no entanto, levou alguns artistas identificados com a MPB a olhar com interesse para a jovem guarda ainda na fase áurea do movimento. Jorge Ben Jor, Maria Bethânia, Caetano Veloso, Gilberto Gil (e os tropicalistas de primeira hora) são exemplos notórios. Desconfiados de que as canções comprometidas com o mercado, paradoxalmente, brotavam em solo mais rico e fecundo que as representantes da MPB, esses artistas passaram a participar dos programas da jovem guarda e a assimilar influências em suas próprias criações.

Esse interesse, na verdade, tinha raízes mais profundas. A jovem guarda era um pálido reflexo brasileiro do manancial de criatividade e experimentação que elevava a música popular do mundo todo (com sede nos Estados Unidos e na Inglaterra) à condição de porta-voz dos anseios da juventude em nível político, estético, moral ou, genericamente, humano. As vozes e os instrumentos elétricos de Jimmi Hendrix, Janis Joplin, Rolling Stones e Beatles pulsavam nos ouvidos dos futuros tropicalistas como uma senha anunciando o momento azado para a explosão artística universal. *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* dirimia qualquer dúvida e dava o tiro de partida.

Para todos os efeitos, porém, a música jovem nacional mais ajustada ao modo de produção e à parafernália eletrônica do *rock* internacional era, sem dúvida, a conduzida por Roberto Carlos.

O rei da juventude, ele próprio, jamais chegou ao *Sgt. Pepper's*. Suas canções mais dinâmicas tinham um quê da primeira fase do *rock'n'roll* (Elvis Presley, Celly Campelo) e seus liderados (Renato e seus Blue Caps, por exemplo) já arriscavam sistematicamente algumas versões dos primórdios dos Beatles. Quanto às canções românticas, embrião do estilo que adotaria com exclusividade em sua fase madura, Roberto Carlos realizou um oportuno sincretismo do iê-iê-iê romântico, magistralmente registrado nas melodias de Paul McCartney, com as baladas italianas que inundavam as paradas de sucesso dos anos 60 nas vozes de Pepino di Capri, Bob Solo, Nico Fidenco, Pino Donagio e Sergio Endrigo entre outros. Resultou daí uma obra latinizada, simples e contagiante, sobretudo do ponto de vista afetivo, com um poder persuasivo fulminante, que invadiu, escorado numa intensa campanha de rádio e TV, todas as faixas etárias e sociais causando até certo embaraço em setores políticos mais prevenidos ideologicamente.

E, com a música jovem, chegava ao Brasil a voz jovem, a voz índice do menino cantor. Naipe tendendo para o agudo, timbre doce e delicado, por vezes nasalado, algo assim como a voz de um rapaz muito novo mas já bem-sucedido. Nada que

pudesse lembrar a figura de um senhor, homem feito, como era o modelo do tempo de Francisco Alves, Orlando Silva ou Nélson Gonçalves e que ainda recalcitrava na voz de um Agnaldo Rayol. O timbre jovem já era, em si, um traço de figurativização que avalizava a canção e lhe dava credibilidade junto ao público. Enquanto a voz abaritonada inspirava respeito e um romantismo platônico, fundado em versos e ditos poéticos, a voz jovem se manifestava como extensão direta do corpo do cantor, transpirando sensualidade e insinuando um contato físico que a tevê da época reforçava a cada programa.

No instante decisivo em que Paul McCartney reinava com seu canto maleável e altamente eficaz nas rádios do mundo todo, explodia no Brasil a voz de Roberto Carlos que, enfim, encontrava seu estilo, reunindo todas as condições necessárias para representar a voz jovem brasileira. Doce para as canções românticas sem ser adocicada como o extremo de Wanderley Cardoso. Rouca para expressar rebeldia (*Parei na Contramão, Eu Sou Terrível*), sem as caricaturas e micagens de Eduardo Araújo. Sempre na medida, sua voz desenhava os contornos do seu corpo, com gestos pessoais bem dosados, e de sua fisionomia sempre terna e profissionalmente charmosa (fazendo caretinhas para as câmeras em *closes* estudados).

A voz jovem nada tem a ver com a voz de João Gilberto. O fato de Roberto Carlos imitá-la numa gravação de 1959 (*João e Maria*) representa apenas uma tentativa malograda do produtor Joel de Almeida de concorrer com o sucesso do intérprete baiano. Afinal, a voz de Roberto estava à disposição. O timbre agudo, pouco intenso e afinadíssimo da voz de João Gilberto era utilizado como instrumento de mergulho nos meandros da canção, através do qual as formas musicais se objetivavam e a essência do samba transparecia. Era uma voz que controlava e dosava os processos persuasivos, no interior da linguagem, sobre a base comum da tematização. A voz aguda de Roberto atua como um bumerangue, descrevendo a melodia da canção, mas retornando à fonte e apontando o dono da voz. Sua paixão é sempre engajada nos processos figurativos. Da voz de João Gilberto sai uma canção objetiva. Da canção de Roberto Carlos sai uma voz subjetiva.

Se a voz de João Gilberto rompeu com o canto grandiloqüente, abrindo a possibilidade de interpretação num registro bem próximo da fala, a voz da jovem guarda trouxe condições efetivas para que um grande número de meninos(as) se aventurasse a formar conjuntos musicais e mesmo a seguir carreira artística. Acontece que, além do tom de voz coloquial, a música jovem trazia uma canção com harmonia bem mais simples, compensada pela veemência do arranjo instrumental eletronicamente amplificado.

O significado da voz jovem, apontando para o artista fora da canção e unindo o som do canto a uma sensualidade carnal, passou a fazer parte integrante do mercado do disco, contribuindo para impulsionar inúmeras carreiras que, depois, se mostrariam efêmeras ou duradouras. A de Roberto enquadrou-se neste último

Scanned with CamScanner

caso. Deixando de lado o espaço da música jovem e explorando seu talento de compositor e intérprete romântico, o rei da juventude abdicou de seu trono na hora exata, salvaguardando a majestade aos olhos de seu público fiel, arrebatando as sensibilidades com a exaltação dos temas humanos consensuais: o amor, a emoção, a ecologia, a religião etc.

O abandono do espaço da música jovem por Roberto tem um alcance sugestivo maior que o simples gesto do cantor. Significa também que esse espaço é bem delimitado e possui características nitidamente peculiares com as quais o ídolo deixou de se identificar. Tudo ocorre como se a noção de música jovem, implantada com o *rock'n'roll* e perpetuada nas inúmeras fisionomias assumidas pelo *rock* internacional, fosse, não somente um espaço de experimentação, mas, sobretudo, um espaço de recuperação constante dos estímulos primitivos da canção, ou seja, daqueles que atingem o corpo pela pulsação regular do ritmo ou que tensionam o espírito com sentimentos cristalinos de euforia ou disforia.

A tendência da canção, como de resto de toda música popular, é tornar-se cada vez mais abstrata à maneira do progresso nas artes eruditas (a bossa nova é o melhor exemplo brasileiro). A música jovem detém, assim, o espaço reservado à revitalização do corpo, da paixão e da figura enunciativa contra todo refinamento purista que se distancia das novas gerações.

Muito cedo, Roberto Carlos foi encontrando os caminhos mais rendosos para a sua dicção, substituindo a marcação insistente, quase cardíaca, da música jovem, pelas durações solenes, modalizadas pelo /ser/, em que sua voz podia vibrar ou ainda tremular, anunciando sua presença romântica.

Tudo ocorre como se Roberto deslizasse pelas vogais deixando um rastro de sentimento cristalizado em seu timbre de voz. Essa identificação voz, vogal, sonoridade e afeto foi modulando o trabalho de composição do artista — e de seu histórico parceiro Erasmo Carlos — desde o apogeu da jovem guarda até hoje, engendrando uma dicção à parte na história da canção brasileira.

Podemos examinar, como exemplo, duas canções marcantes na carreira de Roberto: *Quero Que Vá Tudo pro Inferno* e *Detalhes*. A primeira assinala o encontro do ídolo com a própria dicção, transformando-se num dos mais estrondosos sucessos de rádio de todos os tempos. A outra, do início da fase madura, ganhou a preferência do próprio autor como a obra mais representativa e definitiva de sua produção.

Quero Que Vá Tudo pro Inferno

De que vale o céu azul e o sol sempre a brilhar
Se você não vem e eu estou a lhe esperar
Só tenho você no meu pensamento
E a sua ausência é todo o meu tormento
Quero que você me aqueça neste inverno
E que tudo o mais vá pro inferno

De que vale a minha boa vida de playboy
Se entro no meu carro e a solidão me dói
Onde quer que eu ande
Tudo é tão triste
Não me interessa
O que de mais existe
Quero que você me aqueça neste inverno
E que tudo o mais vá pro inferno
Não suporto mais
Você longe de mim
Quero até morrer
Do que viver assim
Só quero que você me aqueça neste inverno
E que tudo o mais vá pro inferno

Quero Que Vá Tudo pro Inferno mantém um pé na jovem guarda mas já está toda voltada para o estilo que marcaria para sempre sua presença na canção brasileira. Sobre a marcação regular e vigorosa do conjunto baixo/guitarra/bateria mais a densidade do órgão elétrico, Roberto coloca a voz num ponto de tensão ideal em que o esforço da emissão reflete seu irresistível comprometimento amoroso. Digo irresistível porque ele investe a freqüência com um volume finamente calculado para dar credibilidade à voz e à interpretação. O som vocal, com uma energia de emissão bem dosada transmite a idéia de um enunciador envolvido com o que diz, utilizando o gênero (iê-iê-iê) apenas como meio.

A maneira de cantar essa canção vem ocupar um lugar especial nesse momento musical. A tradição da canção romântica ainda estava identificada com o "cantor de voz", ou seja, vinculada a uma retórica inadmissível num período posterior à bossa nova e à explosão do *rock* internacional. A voz abaritonada, esticando as vogais com grande intensidade, estava para a música jovem assim como o discurso empolado de oradores à moda antiga estava para a linguagem direta e coloquial. Provocava o riso, o desprezo, a indiferença ou a impressão de demagogia. O amor permanecia mas seu tom mudara.

Por outro lado, o despojamento de Roberto Carlos não tinha uma dimensão técnica no sentido de recuperar as linhas essenciais de um gênero como tivera, por exemplo, a bossa nova. Uma pequena amostra disso é o proveito que extrai das vogais enquanto João Gilberto (com um timbre de voz bem próximo ao seu) prefere as consoantes para estabelecer um programa de ataques rítmicos como novo desenho do samba.

Scanned with CamScanner

Protegido por um timbre de voz compatibilizado com a música jovem, Roberto assegurava uma credibilidade figurativa para recuperar a canção que expressa vivência passional fora dos esquematismos propostos, nesse terreno, pela bossa nova.

Sua dicção de intérprete alimenta seu trabalho de compositor, carreando para a melodia o núcleo de significado. Trabalha bem com os três processos persuasivos em que assenta, aliás, sua grande popularidade.

Em *Quero Que Vá Tudo pro Inferno* desenvolve toda uma preparação passional visando a um desenlace figurativo. O texto retrata, obstinadamente, a tensão passional de base equacionada pelo /querer/estar em conjunção /sabendo/não estar. Sua estratégia é a desvalorização de tudo o que não venha em função da conquista principal: a conjunção amorosa. Nesse sentido, à exceção do estribilho, todos os versos querem dizer a mesma coisa como que enfatizando o único objetivo da canção:

De que vale o céu azul e o sol sempre a brilhar
Se você não vem e eu estou a lhe esperar
Só tenho você no meu pensamento
E a sua ausência é todo o meu tormento

De que vale a minha boa vida de playboy
Se entro no meu carro e a solidão me dói
Onde quer que eu ande, tudo é tão triste
Não me interessa o que de mais existe

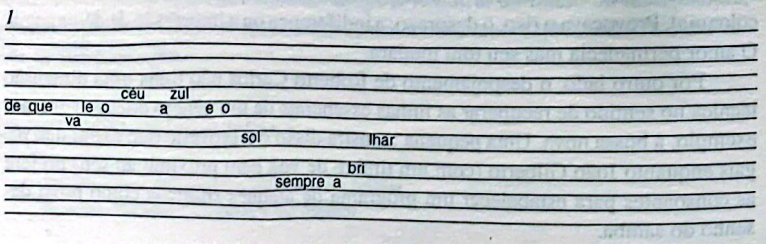
Não suporto mais você longe de mim
Quero até morrer do que viver assim

Para o estribilho é reservado o manifesto que definia, naqueles tempos, o caráter do jovem simultaneamente voluntarioso, apaixonado e rebelde:

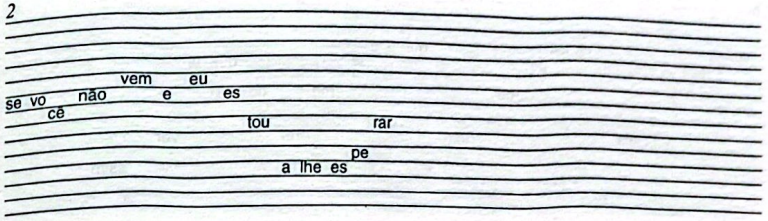
Só quero que você me aqueça neste inverno
E que tudo o mais vá pro inferno

Mas a riqueza da dicção de Roberto concentra-se no encaminhamento melódico desses conteúdos. O progresso dos contornos é gradativo, respeitando uma base recorrente que assegura a tematização da música jovem.

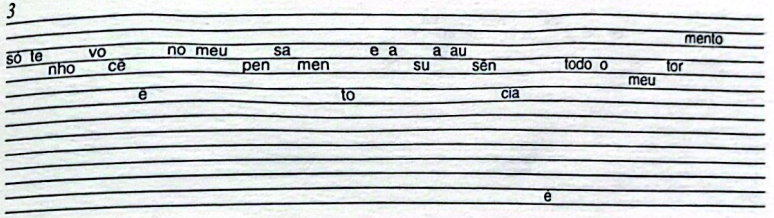
1



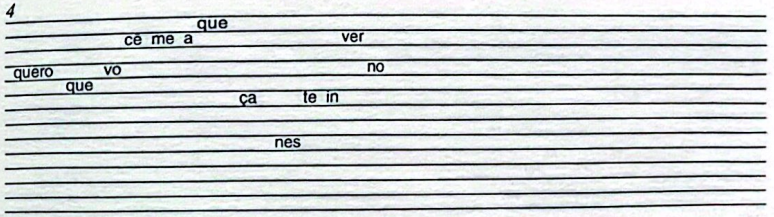
2



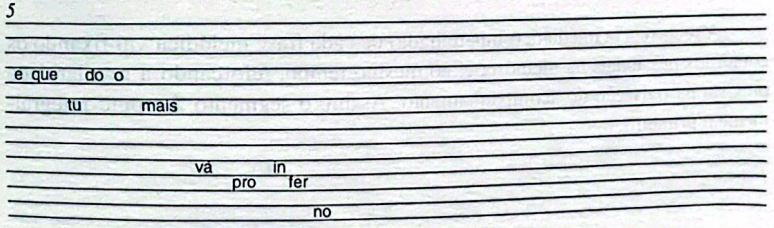
3



4

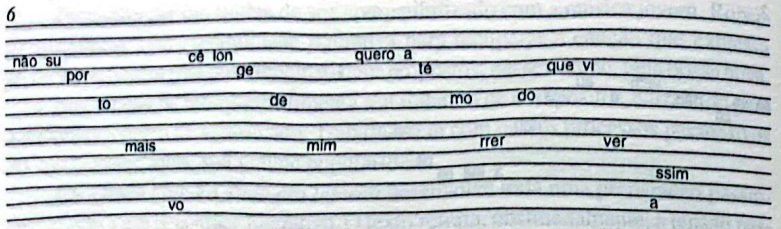


5

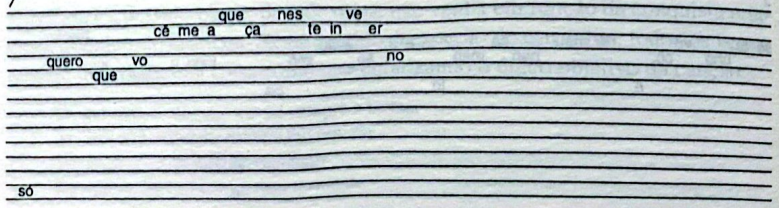


Scanned with CamScanner

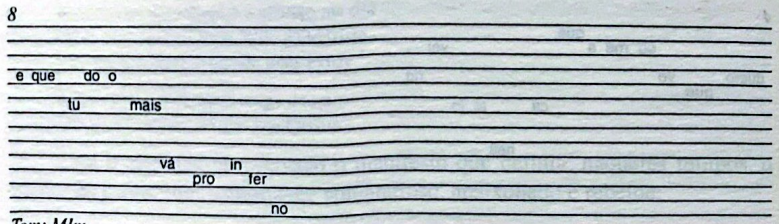
6



7



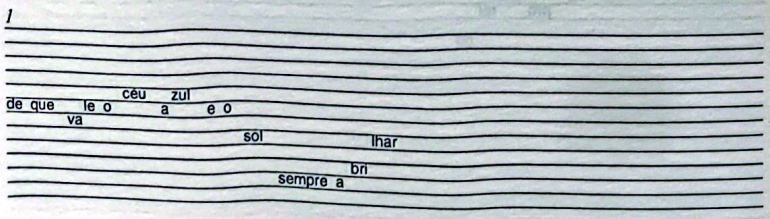
8



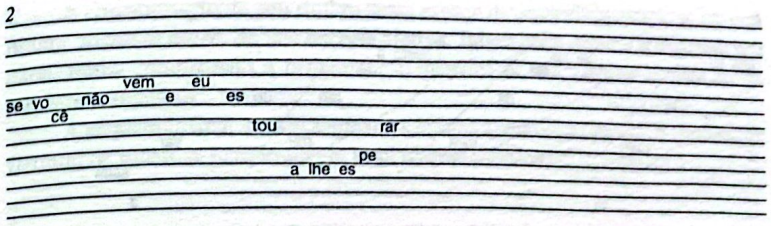
Tom: MIm

A recorrência imediata (emparelhada) de cada frase melódica vai fixando os contornos passionais na memória e, ao mesmo tempo, reforçando a regularidade prevista na pulsação do acompanhamento. Assim, o segmento 2 repete integralmente o primeiro:

1

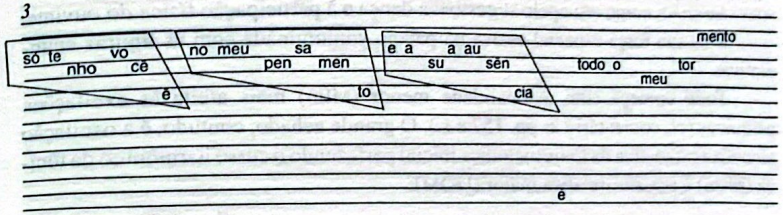


2



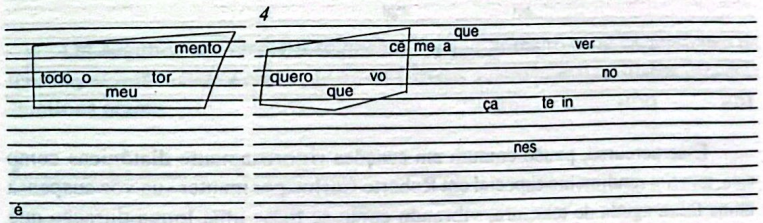
O terceiro segmento é composto por uma tripla recorrência,

3



sendo que seu último fragmento também será repetido (exceto a apojatura sobre *é*) na seqüência seguinte:

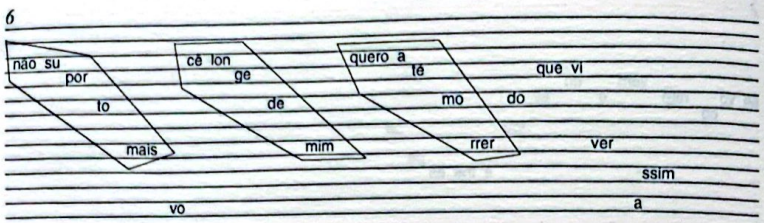
4



Em seguida, temos o estribilho que, enquanto tal, também se repete, mas evidentemente sem alteração de letra.

Esse comportamento melódico acompanha as duas versões do texto e ainda rege, um pouco mais adiante (segmento 6), um novo trecho que lembra o terceiro segmento com algumas alterações de fisionomia:

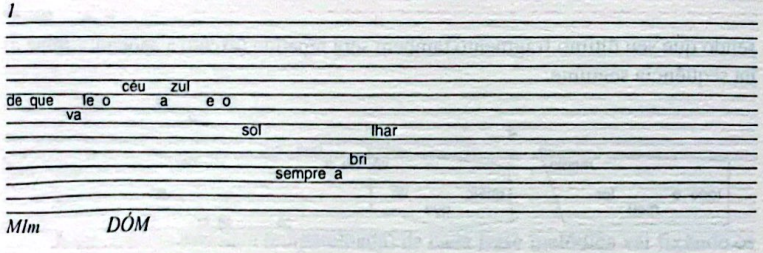
Scanned with CamScanner



Essas recorrências fazem coro à intensa marcação do acompanhamento elétrico e ajuda a imprimir na composição uma carga modal do /fazer/ que sublinhava, na época, o compromisso "jovem". A partir dessa tematização subjacente, a canção soava também como um apelo sugestivo à dança e à participação física do ouvinte.

Mas sua força especial estava na paixão conjuminada com as figuras enunciativas.

Tudo começa com a tonalidade menor (MIm) mais afeita às excitações psíquicas (cf. comentário às pp. 157 e s.). O grande achado, contudo, é a oscilação sinuosa e cromática da linha melódica inicial perfazendo o curso harmônico da tônica (MIm) à sua anti-relativa maior (DÓM):



Esse percurso, pouco comum em canções rigorosamente diatônicas como esta, tem um rendimento especial em Roberto Carlos por manter sua voz suspensa numa faixa aguda de tessitura, vibrando como se fosse uma longa duração que consome uma energia de emissão vocal compatível com o grau de sofrimento vivido pelo enunciador.

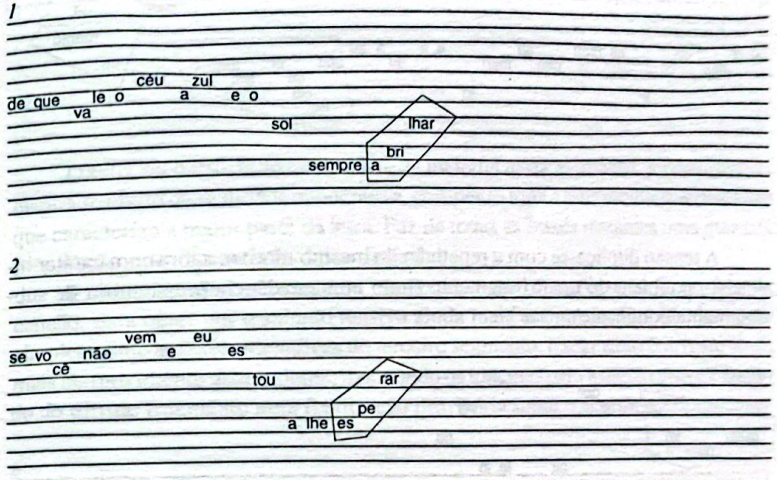
A utilização da sonoridade vocálica — e semivocálica, oral ou nasal —, no ponto máximo de acentuação melódica, convém ser destacada nos quatro versos iniciados por esse fragmento:

De que vale o *céu azul e o* sol sempre a brilhar
Se você não *vem e eu* estou a lhe esperar

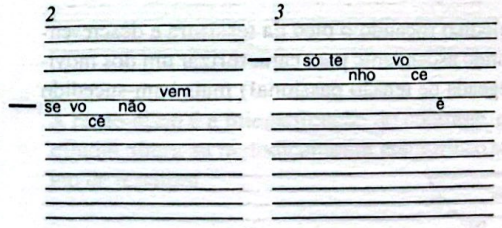
De que vale a m*inha boa* vida de playboy
Se entro no meu c*arro e a* solidão me dói

A concentração de seu timbre nesse espaço de sonoridade tornou-se um emblema, *avant la lettre*, de sua energia afetiva. Talvez, esse detalhe acústico de seu canto tenha condensado a programação genética de sua longeva carreira de intérprete romântico.

A seqüência final desses segmentos retoma a ondulação melódica comum, infletindo os tonemas para cima em sinal de continuidade.



Do segundo ao terceiro segmento surge o primeiro sinal de acréscimo de tensão passional com a elevação do motivo das quatro primeiras sílabas para dois semitons acima:

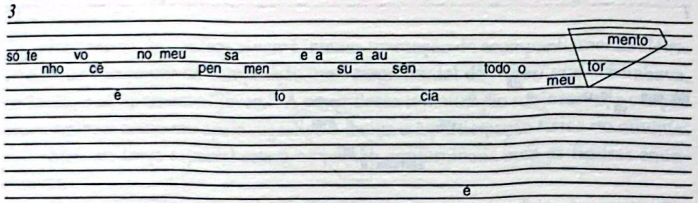


Seguem três pequenas frases asseverativas, com tonemas parciais descendentes, assinalando a necessidade conjuntiva, até que o último fragmento inverte a orientação melódica contrariando a coerência figurativa. Afinal, a frase "E a sua

ausência é todo o meu tormento" poderia fazer parte do projeto entoativo de descendência asseverativa.

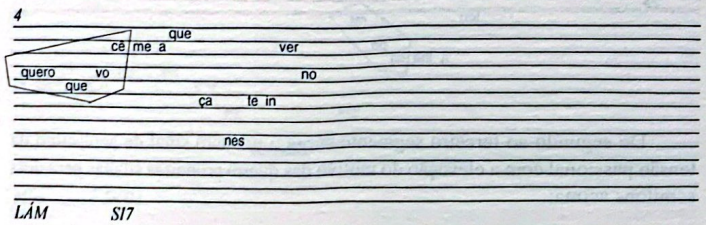
O desvio justifica-se, porém, como um segundo disparo passional rumo ao ponto mais elevado de tensão prestes a ser atingido no segmento seguinte. Nesta primeira versão da letra, o comportamento da curva ainda ganha motivação especial pela coincidência da paixão "tormento" no ápice do tonema.

3



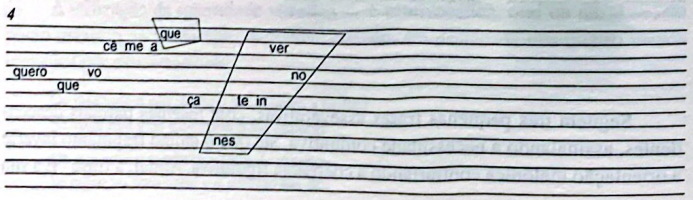
A tensão duplica-se com a repetição do mesmo motivo, agora com caráter incoativo, no início do quarto segmento (tudo numa cadência preparatória de subdominante/dominante).

4



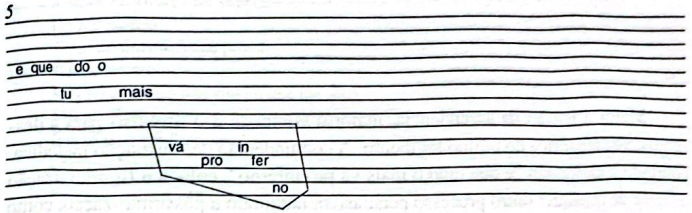
Depois disso, só o clímax melódico roçando o pico da tessitura e descrevendo, em seguida, uma curva com sentido ascendente para caracterizar um dos movimentos de tensão figurativa (impregnada de tensão passional) mais bem-sucedido na canção brasileira.

4



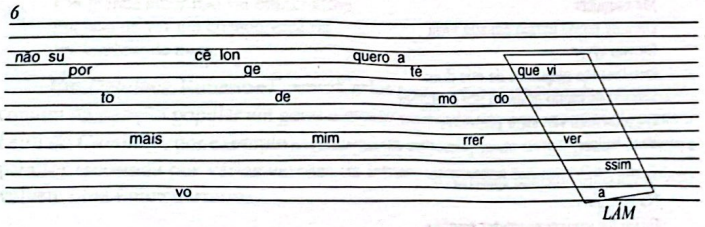
Claro que a qualidade desse movimento só se configura plenamente em contraste com a descendência categórica do segmento seguinte, no qual se define uma afirmação especialmente enfática.

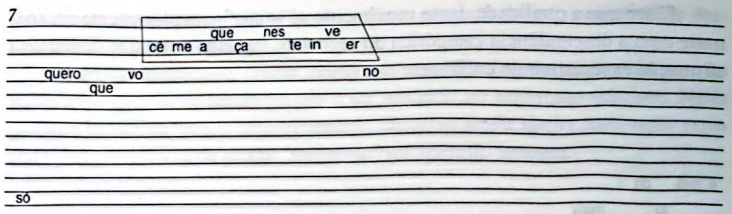
5



O feliz encontro deste texto com esta melodia neste momento, produzindo um inspirado efeito de realidade enunciativa, compensa toda a simplicidade redundante que caracteriza a maior parte da letra. Faz de todas as frases restantes uma etapa de preparação e de alimentação desse desfecho.

E, como se não bastasse, esse momento crucial é reprogramado, no final da canção, para obter um resultado tensivo ainda mais acentuado. Em vez de repetir simplesmente as frases melódicas do terceiro segmento, o segmento 6 investe ainda mais no movimento descendente, inclinando os tonemas para a região grave e fazendo do último fragmento uma finalização provisória sobre o acorde subdominante.

6

A razão disso é a intensificação do contraste, pois no segmento posterior (7) o estribilho altera-se melodicamente conduzindo toda a faixa entoativa no nível máximo de tessitura.



Maior a tensão de ascendência, maior o contraste e o impulso para a descendência categórica do último segmento. A contundência da afirmação melódica, cobrindo a expressão "e que tudo o mais vá pro inferno", coloca a figurativização à frente de qualquer outro processo persuasivo, incluindo a passionalização, como responsável pelo grande poder de penetração que obteve esta canção no início da jovem guarda. A extrapolação dessa frase final para outros contextos de vida, que não amorosos, no linguajar da época, reflete bem essa predominância.

Este constitui um caso típico, e não muito comum, em que a paixão torna-se pano de fundo para a figurativização. O que temos, em geral, é a hierarquização inversa.

Detalhes

Não adianta nem tentar
Me esquecer
Durante muito tempo em sua vida
Eu vou viver
Detalhes tão pequenos de nós dois
São coisas muito grandes pra esquecer
E a toda hora vão estar presentes
Você vai ver

Se um outro cabeludo aparecer
Na sua rua
E isto lhe trouxer saudades minhas
A culpa é sua
O ronco barulhento do seu carro
A velha calça desbotada
Ou coisa assim
Imediatamente você vai
Vai lembrar de mim

Eu sei que um outro deve estar falando
Ao seu ouvido
Palavras de amor como eu falei
Mas eu duvido

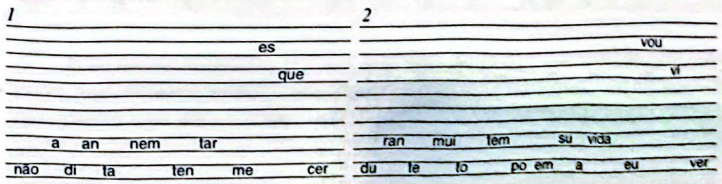
Duvido que ele tenha tanto amor
E até os erros do meu português ruim
E nessa hora você vai
Vai lembrar de mim

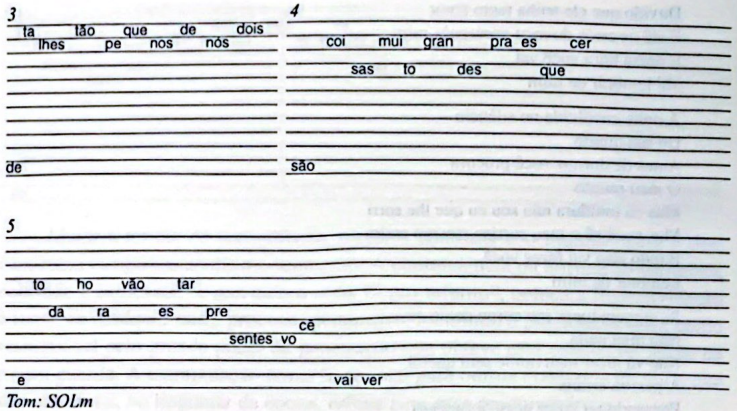
À noite envolvida no silêncio
Do seu quarto
Antes de dormir você procura
O meu retrato
Mas na moldura não sou eu que lhe sorri
Mas você vê o meu sorriso mesmo assim
E tudo isso vai fazer você
Lembrar de mim

Se alguém tocar seu corpo como eu
Não diga nada
Não vá dizer meu nome sem querer
À pessoa errada
Pensando ter amor nesse momento
Desesperada você tenta até o fim
E até nesse momento você vai
Vai lembrar de mim

Eu sei que esses detalhes vão sumir
Na longa estrada
No tempo que transforma todo amor
Em quase nada
Mas quase também é mais um detalhe
Um grande amor não vai morrer assim
Por isso de vez em quando você vai
Vai lembrar de mim

Em *Detalhes*, Roberto e Erasmo Carlos repropõem um modelo de composição, comum na canção popular em geral e muito utilizado por eles próprios (*Sentado à beira do Caminho*, por exemplo). Trata-se da construção de uma "grade" melódica para ser recortada por várias versões de letras, agrupadas em estrofes, que desenvolvem uma única narrativa.

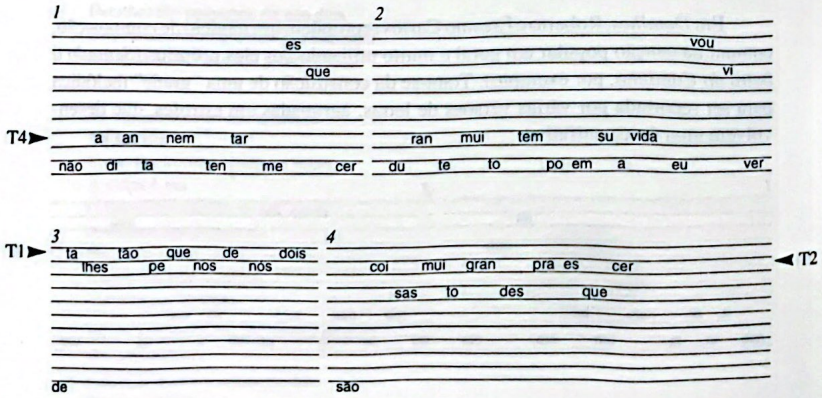


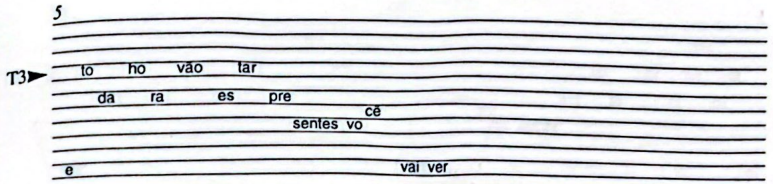


Tom: SOLm

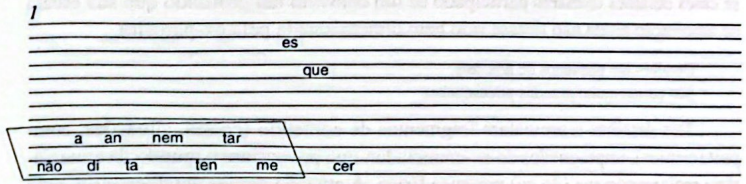
Esta grade já contém, em si, alguns processos persuasivos inscritos em seus diferentes níveis de tensão melódica (psíquica ou somática) e em suas inflexões de tonemas. O trabalho do compositor, a partir daí, é estabelecer uma boa distribuição dos conteúdos lingüísticos pelos meandros dos percursos melódicos, a fim de obter o melhor rendimento possível dessa integração.

A grade melódica de *Detalhes* compreende quatro faixas entoativas correspondentes a quatro graus de tensão passional. Sendo T1 o mais alto grau de tensão e T4 o nível mais relaxado, temos:

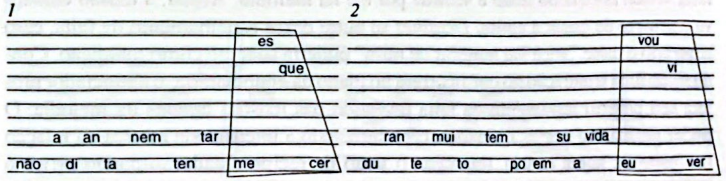




Cada faixa figurativiza as oscilações mínimas do discurso oral (conforme já vimos ocorrer em *Três Apitos, Marina* etc.), quando este se articula com rapidez em torno da mesma nota. Esta freqüência é mantida pelas sílabas acentuadas enquanto as oscilações são retratadas pelo vai-e-vem intervalar de um ou dois semitons.

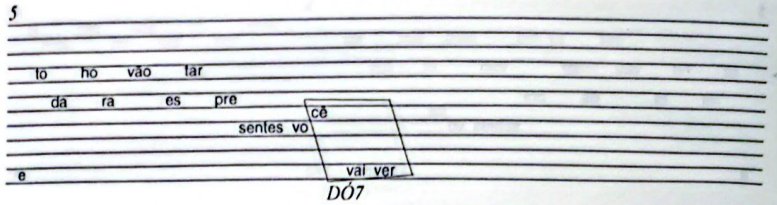


Afora isso, os tonemas dos dois primeiros segmentos projetam-se no agudo num intervalo de nove semitons, esbarrando na faixa entoativa em T2, para descrever de lá uma descendência conclusiva. Funciona como indícios antecipados da tensão que está por vir.



E no quinto segmento, por fim, o tonema atinge o relaxamento da nota mais grave, mas sobre um acorde de dominante individual (DÓ7) que imprime à seqüência das estrofes uma certa circularidade.

UNIVERSIDADE FEDERAL
Biblioteca Comunitária
S. CARLOS



O texto, por sua vez, traz uma narrativa bem simples que retrata uma disjunção amorosa em nível pragmático (ou físico), coexistindo com uma indissolúvel conjunção em nível cognitivo (ou psíquico). Essa união é renovada a todo instante pela lembrança dos "detalhes" que marcaram a rotina da relação rompida. Tudo como se esses detalhes tivessem participado de um convívio tão profundo que sua escala de ampliação ainda não tivesse sido bem dimensionada pela ex-parceira.

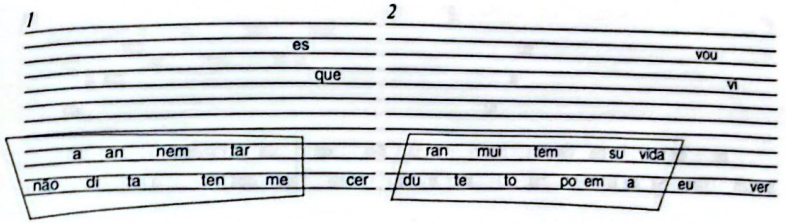
Detalhes tão pequenos de nós dois
São coisas muito grandes pra esquecer

Tais detalhes representam fragmentos de conteúdo (coisas, situações, comportamentos), impregnados do *eu*-enunciador, que povoariam o mundo da enunciatária reclamando sua (do *eu*) presença física. A atuação desses detalhes seria, pelo menos ao ver do próprio enunciador, a fonte deflagradora do sentimento de falta que atormenta, em todos os momentos, a vida da ex-parceira.

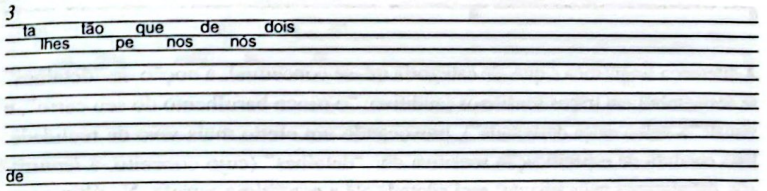
A tensão passional retratada no texto é exatamente este sentimento de falta que perpassa toda a canção ressoando sensivelmente na melodia em suas faixas entoativas mais agudas (T1 e T2). Daí emana, aliás, o efeito complementar de que a falta vivida por ela no texto é sentida por ele na melodia. Afinal, a tensão entoativa é sempre de quem a emite. *Detalhes* se nutre desse espelhamento da falta, caso contrário o mote "você vai lembrar de mim" poderia soar até como maldição. Conduzindo uma simulação do que ocorrerá no plano da enunciatária, o enunciador projeta seu próprio sentimento de falta investido nas tensões agudas da melodia. O poder persuasivo dessas inflexões, caracterizando a intensidade afetiva da relação (da parte de quem canta), impregna o texto de reciprocidade, tornando crível o prognóstico do enunciador.

A presença dos "detalhes" corresponde à ausência do enunciador e, nesse sentido, as duas situações podem revezar-se nas curvas tensivas da melodia.

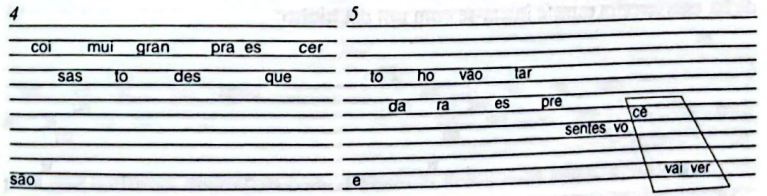
A primeira estrofe, que junto com a última sintetiza o conteúdo geral do texto, introduz a ausência, a falta e o vínculo afetivo (apenas mental) na região distensiva (T4) da melodia,



antecipando, com duas saliências passionais, as marcas de engajamento *emotivo* que vão se extravasar realmente no terceiro segmento. Aí então, na região máxima de tensão de freqüência (T1), o enunciador introduz a presença dos "detalhes" como signo de sua ausência

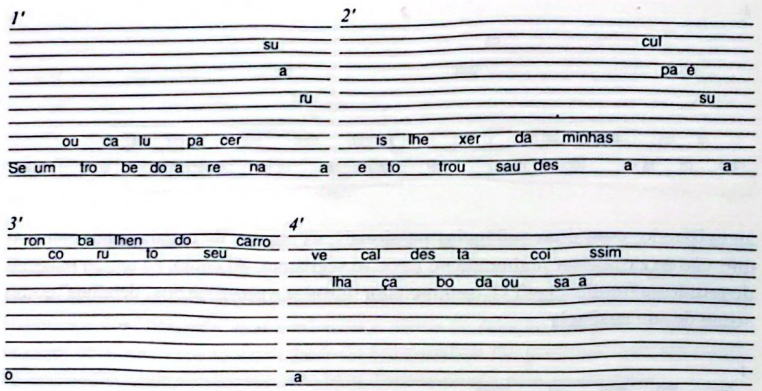


para, em seguida, deixar declinar gradativamente a tensão melódica (em T2 e T3), buscando o desfecho figurativo, cuja única função, em todo final de estrofe, é reiterar a presença da ausência em forma de lembrança. Daí decorre a acentuada asseveração:



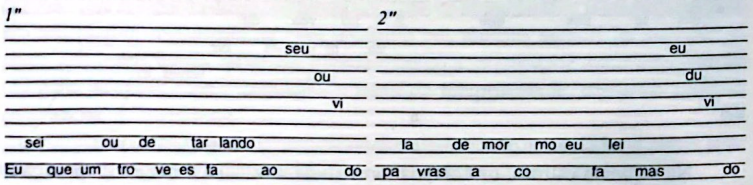
Na segunda estrofe, os compositores ainda mantêm o esquema da primeira, descrevendo o sentimento de falta com as oscilações relaxadas (T4) e apontando os "detalhes" no campo mais tenso (T1 e T2):

Scanned with CamScanner

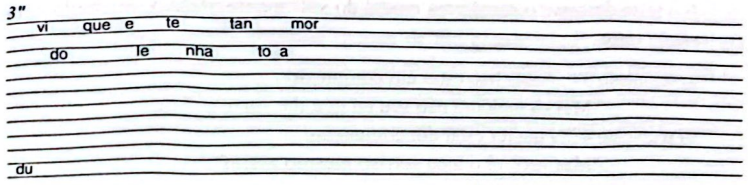


A diferença lingüística é que, de categoria quase conceitual, a noção de "detalhes" se desmembra em traços sensitivos (auditivo: "o ronco barulhento do seu carro", e visual: "a velha calça desbotada"), provocando um efeito mais vivo de realidade. Essa conduta de especificação sensitiva dos "detalhes" (cujo conceito, a *iconização*, definiremos mais adiante) será adotada até a penúltima estrofe. Na última, retoma-se a noção como categoria geral.

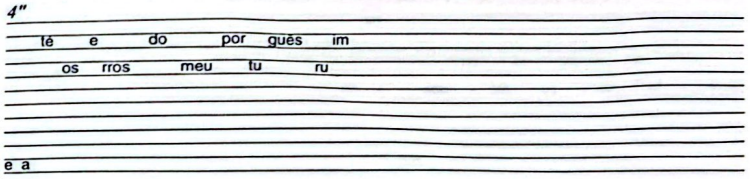
A partir da terceira estrofe, porém, começa a haver uma inversão dos lugares melódicos a serem ocupados pelos conteúdos lingüísticos. A presença dos "detalhes" passa a ser introduzida pela melodia mais relaxada, enquanto o sentimento de falta transfere-se para a região aguda atingindo seu nível de expressão mais pungente. Assim, retomando a especificação dos detalhes pelo canal sensivo da audição, essa terceira estrofe inicia-se com um cochicho:



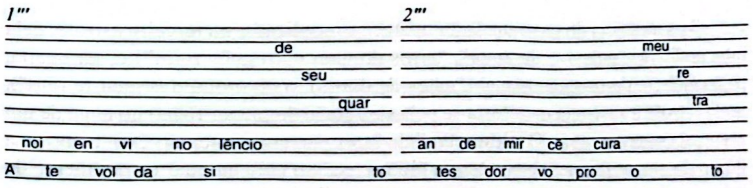
para projetar, sobre o nível melódico mais tenso (segmento 3), a suspeita de uma carência fundamental no plano da enunciatária, qual seja o estado de disjunção com o amor.



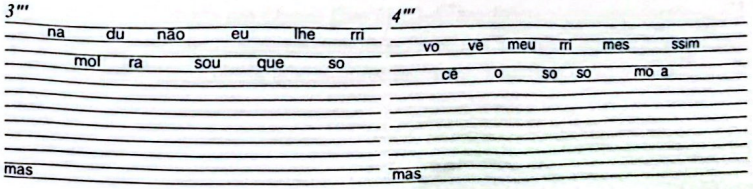
E para proceder a uma passagem gradual, sem caracterizar uma troca brusca da *presença dos detalhes* pela *ausência do eu-enunciador* nos pontos mais elevados da melodia, faz-se uma escala em *ausência de um detalhe*: "E até os erros do meu português ruim" (em T2), antes da figura conclusiva.



A quarta estrofe explora a visualidade, abandonando provisoriamente a figura do rival para reforçar o quadro de solidão que ambientaria o íntimo da enunciatária. Mais uma vez, a atmosfera é criada nas oscilações distensivas,



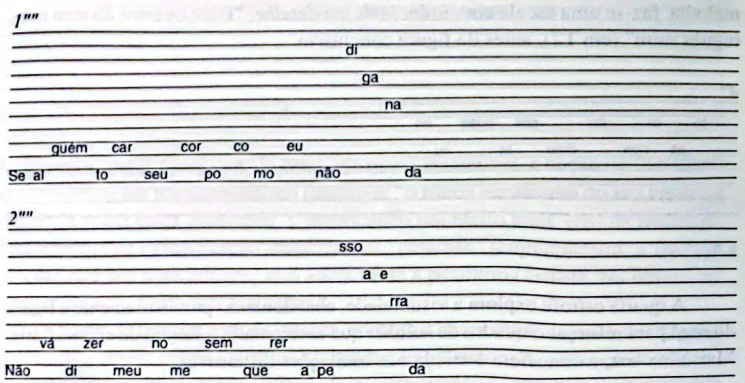
para que o clímax disjuntivo coincida com as linhas mais tensas da melodia.



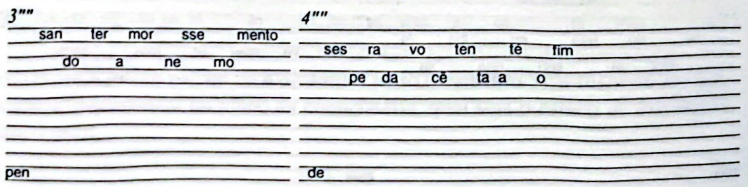
E o texto descreve o paradigma modal do sofrimento afetivo, marcado pela contradição entre:

a) segmento 3''': /saber não estar em conjunção/:
"Mas na moldura não sou eu que lhe sorri";
b) segmento 4''': / querer estar em conjunção/
"Mas você vê o meu sorriso mesmo assim".

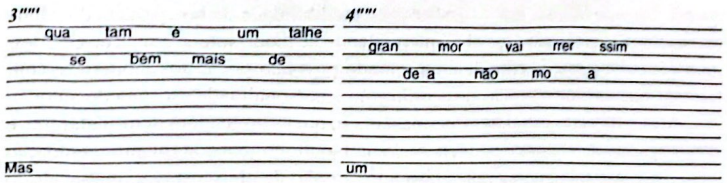
A plenitude tensiva vem com a quinta estrofe, quando da especificação dos "detalhes" na esfera sensitiva do tato.



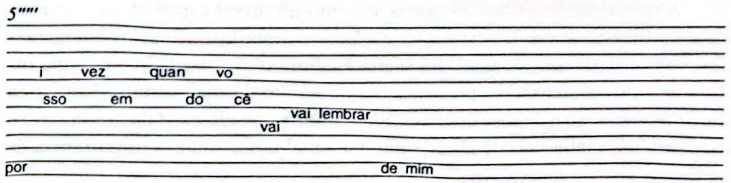
Se a ausência do *eu*-enunciador aparece simbolizada, na terceira estrofe, pela falta auditiva ("palavras de amor", "erros do meu português ruim") e, na quarta, pela carência da imagem visual ("antes de dormir você procura o meu retrato"), nesta estrofe a ausência manifesta-se pela supressão do prazer físico no auge de um eventual contato sexual. O "desespero" de fazer parecer o que não é — como se a ilusão do prazer momentâneo fosse o último recurso para atenuar o sentimento de falta — alimenta o esforço contido na emissão das notas agudas, tornando a necessidade de conjunção, além de tensa, dramática e imperiosa.



A última estrofe, por fim, retoma os "detalhes" em plano conceitual, ressaltando sua origem fecunda (partes de um grande amor) como fator de resistência e permanência no tempo. São marcas indeléveis que se regeneram intermitentemente mantendo viva a lembrança. E, assim, a falta do parceiro se prolonga na vida da amada assim como a tensão da perda vibra, de tempo em tempo, nas notas agudas do cantor:



Essa periodicidade descontínua da tensão no canto é definida textualmente pelos dois últimos versos da estrofe.



Sua localização neste quinto segmento da grade melódica, que de resto atribui um sentimento figurativo a todas as estrofes, sela o pacto asseverativo que vem sendo conduzido habilmente pela programação conjugada da descendência melódica com o mote "você vai lembrar de mim".

A figurativização enunciativa que dá credibilidade à paixão, no sentido de que o conteúdo do texto poderia "realmente" ser dito pelo perfil entoativo adotado, é a característica básica da canção de Roberto Carlos e da canção romântica em geral em fase madura. *Detalhes* reflete um período assentado e soberano da carreira do rei. A inversão dos processos persuasivos (passionalização como base para a figurativização), praticada em *Quero Que Vá Tudo pro Inferno*, esta sim configura um tempo de manifesto em que o conteúdo afetivo era menos experiência vivida que pano de fundo para a declaração rumorosa da música jovem.

DICÇÃO DE JORGE BEN JOR

A força máxima da figurativização, da composição que faz da linguagem coloquial um produto estético, é Jorge Ben Jor. Sempre um pouco à margem dos movimentos musicais da década de 60, Jorge afinou-se melhor com a jovem guarda e o tropicalismo embora, de início, parecesse *impregnado do ethos* da bossa nova.

Sua grandeza de cancionista só foi devidamente apontada por volta de 1969, quando Caetano Veloso, que já desfrutava a credibilidade de boa parcela do público, chamou a atenção para sua obra interpretando de modo solene a *saga de Charles, Anjo 45*. Foi a porta de entrada a um mundo povoado por mitos modernos, com histórias linearmente narradas de acordo com a personalidade ascética do autor.

Mas uma certa estranheza permanecia naquela linguagem sem metáforas e sem programação sonora e naquela melodia tão desengonçada quanto a entoação bruta que acompanha nossa fala. Dava a impressão de algo instável, mal-acabado e sem a qualidade harmônica que se tornou um critério de avaliação depois da bossa nova. Estava mais para os três acordes empregados na jovem guarda do que para o refinamento exigido na MPB da época.

Acontece que Jorge Ben Jor havia atingido um nível especial de originalidade a partir exatamente da descaracterização dos símbolos primários que garantiriam sua autenticidade de sambista negro. Embora tenha herdado a energia rítmica da raça, armazenando-a precisamente no punho da mão direita, Jorge Ben Jor formou-se ao som do *rock* dos anos 50, assimilou o lado *cool* da bossa nova e percebeu, sob a influência do iê-iê-iê internacional e nacional, a importância de se compor visando ao mercado.

Ao lado disso, duas predileções que constam de sua biografia devem ter marcado profundamente seu modo de compor: a história em quadrinhos e o futebol.

Jorge salientou em diversas ocasiões seu interesse por história em quadrinhos (HQ). Tem grande atração por suas personagens e sonha com os mitos criados em suas páginas. Identifica-se com o lado humano e justiceiro que permeia as narrativas, extraindo daí inúmeras cenas que reproduz nas canções.

Tudo indica que, além das estruturas de conteúdo, o compositor assimilou também uma correspondência de linguagem (no nível do código). A HQ está para as artes gráficas assim como a canção popular está para a música. A primeira possui elementos gráficos mas opera em campo paralelo visando uma escala industrial de reprodução e um mercado cada vez mais amplo. A canção também contém aspectos musicais e, da mesma forma, não se identifica com a tradição artística da música erudita, preparando seus produtos para a venda em massa no mercado. A HQ dá a seus conteúdos um tratamento seqüencial (visual) articulando a linguagem gráfica com a verbal. A canção também transcorre na seqüencialidade temporal (aditiva) e articula a linguagem melódico-musical com a linguagem verbal (elaborada poeticamente).

Ambas fazem parte das novas artes que vêm se desenvolvendo neste século (assim como o cinema, o rádio, a tevê), sintonizadas com o avanço tecnológico e com as oscilações do mercado cultural. Ambas prevêem obras de pequena extensão, mais compatibilizadas com o tempo disponível e com os modos de fruição dos dias de hoje. Enfim, ambas são mais parecidas entre si do que com suas ancestrais que continuam operando em faixas paralelas.

Esse elo entre HQ e canção na obra de Jorge Ben Jor é apenas a manifestação mais explícita de um trânsito livre que já existe há tempo entre essas duas áreas. Basta lembrarmos que, nos Estados Unidos, a música *pop* e o *rock* de modo geral sempre andaram de mãos dadas com a produção *underground* de história em quadrinhos, posteriormente absorvida pelo mercado. Aqui mesmo no Brasil dos anos 60, começaram a aparecer as primeiras referências explícitas à HQ em canções como *A Festa do Bolinha* e *Superbacana* que, em seguida, se converteram nos *rocks* de personagem de Rita Lee, chegando a constituir a base narrativa e figurativa da música de Arrigo Barnabé em sua fase inicial. Ainda hoje, a HQ é a literatura que inspira toda a música jovem, dos *rocks* agressivos aos bem-humorados.

Na esteira da HQ, Jorge Ben Jor cria seu mundo à parte, repleto de personagens um tanto quanto esotéricas mas tratadas com a mesma linguagem direta das revistinhas. Com as inflexões entoativas próprias da fala, o compositor reproduz o efeito figurativo dos desenhos. E aquilo que, na HQ, parece plausível, em Jorge torna-se "dizível".

Nesse ofício de qualificar lingüística e melodicamente uma personagem e, ao mesmo tempo, inseri-la no quadro da sabedoria popular com a mais pura expressão do linguajar cotidiano, quase todas as suas composições alternam a tematização com a figurativização, aquela sustentando o estribilho e esta, a segunda parte.

Mas, além da HQ, a marca do futebol também penetra em sua composição não apenas como tema explícito do texto mas como modo de criação.

Jorge Ben Jor chegou a iniciar uma carreira no Flamengo, interrompida pelo serviço militar e debelada por uma fratura na perna. Ficaram as artimanhas da finta canalizadas para a composição. O malabarismo do cancionista tem muito da arte futebolística, sobretudo no momento de junção do texto com a melodia.

Tudo ocorre como se o texto fosse a bola e a melodia, o gesto físico do jogador. Para atingir a meta, o texto depende do sentido orientado pela melodia. Ao mesmo tempo que o futebolista pretende controlar a bola e conduzi-la com seus gestos corporais, ela constantemente o surpreende (basicamente pela atuação do time adversário) frustrando seus planos e segmentando os lances projetados de maneira contínua. Na canção, a continuidade sugerida na melodia sofre o recorte dos ataques das consoantes e dos acentos tônicos das palavras.

Scanned with CamScanner

Ao jogador cabe promover um ininterrupto ajuste entre seu gesto corporal (com o pé, com a perna, com a cabeça) e a posição da bola para que seu lance tenha rendimento em função da meta final. Se a bola lhe surge em posição desfavorável, por exemplo, restam-lhe duas opções: a) modificar imediatamente a posição da bola para depois aplicar-lhe o gesto pertinente ou b) aproveitar a posição em que a bola se encontra e emendar o lance diretamente, adequando-lhe apenas o movimento do corpo. O primeiro caso compreende as "matadas" de bola e todos os gestos que visam ao controle da jogada. É quando o corpo subjuga e disciplina a instabilidade natural da bola (que caminha em todas as direções) aparando seus desvios. O segundo compreende as situações de aproveitamento instantâneo da bola esteja ela onde estiver. É quando surgem os toques de primeira, de calcanhar, as cabeçadas, as "bicicletas". Aqui, o lance não depende do domínio de bola mas do aproveitamento repentino de qualquer das suas posições.

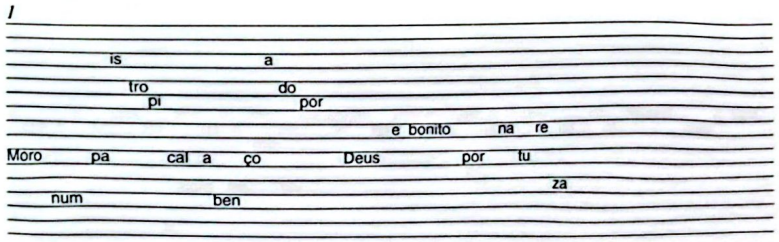
A composição de canções prevê também um ajuste contínuo entre cobertura melódica e segmentação textual. A maior parte dos compositores opera com o controle do texto, ou seja, com sua adaptação ao gesto melódico. Uma palavra que fira o projeto rítmico ou a regularidade dos acentos distribuídos ao longo das inflexões é normalmente substituída ou transferida para um outro lugar onde não quebre a simetria. O cancionista, em geral, leva o texto de acordo com o sentido definido pela melodia. Quando não pode ou não quer alterar as palavras do texto, então reprograma todo o projeto rítmico-melódico em função da sonoridade (silabação, acentuação, aliteração) já contida nos versos. Mas este cancionista nunca pratica emendas, no sentido de aumentar um pouco a linha melódica para cobrir alguns versos que ficaram de fora ou, ainda, no sentido de mudar os pontos de acentuação da melodia para possibilitar o encaixe das sílabas tônicas deslocadas. Em suma, o cancionista que controla o texto com o gesto melódico não aceita as segmentações inesperadas de palavras ou frases que produzam saliências em pontos indesejáveis. Os cancionistas da bossa nova, por exemplo, são autênticos representantes dessa postura musical. João Gilberto se nega a interpretar canções que apresentem uma sonoridade lingüística refratária aos acentos melódicos ou mesmo aquelas que exorbitem no investimento semântico.

Muitos compositores, por outro lado, já experimentaram produzir sem o total controle musical do texto. Aproveitam, nesse caso, as palavras e as frases como elas surgem, revestindo-as com uma melodia elástica que se estende ou se comprime de acordo com as arestas encontradas na letra ou trazidas por ela. O maior artífice desse processo de composição é, sem dúvida, Jorge Ben Jor. Ele é capaz de melodizar um roteiro de filme na íntegra sem fazer qualquer adaptação de cunho poético, apenas articulando as inflexões sobre os acentos naturais das palavras (compôs assim *Xica da Silva*). Para esse compositor toda a seqüência lingüística é passível de melodização. Toda bola pode ir direto ao gol.

Penso que a influência do futebol em Jorge Ben Jor é mais profunda que a sugestão de alguns temas (*Zagueiro, Camisa 10, Fio Maravilha*). Jorge compõe como quem bate na bola de primeira. Às vezes faz apenas uma jogada comum, que se completa com outras jogadas e vai adensando sua volumosa produção, toda constituída de recorrências (tabelinhas) de mitos e filosofias. Às vezes, manda direto a gol e surpreende a nação com achados geniais que se transformam em contagiantes sucessos (embora nem todos os seus grandes achados tenham se convertido em *hits*).

País Tropical

Moro
Num país tropical
Abençoado por Deus
E bonito por natureza (mas que beleza)
Em fevereiro (fevereiro)
Tem carnaval (tem carnaval)
Eu tenho um fusca e um violão
Sou flamengo, tenho uma nega chamada Teresa
Ah! Sambaby, Sambaby
Sou um menino de mentalidade mediana (pois é)
Mas assim mesmo feliz da vida
Pois eu não devo nada a ninguém (pois é)
Pois eu sou feliz, muito feliz comigo mesmo
Sambaby, Sambaby
Eu posso não ser um band leader (pois é)
Mas assim mesmo lá em casa, todos meus amigos
Meus camaradinhas me respeitam (pois é)
Esta é a razão da simpatia
Do poder do algo mais e da alegria



2

re)
ve tem (lem
car car
be
que le em teve te na na
rei
(Mas za) ro (em val val)

3

te fusca e um
nho um vi
o
sou men tenho u nega mada re
eu lão fla go e ma cha Te a
sa a

4

baby baby sou um ni de la da me
Sam sam me no men li de a
di na (pois
é
é)

5

Mas a mesmo liz vida eu de nada a
ssim fe da pois não vo
gue
nin em (pois
é
é)

6

mesmo
Pois sou liz to liz mi
eu fe mui fe co go

7

baby baby eu posso ser ban
Sam sam não um lea
d der (pois
é
é)

8

Mas a mes lá ca to meus mi meus ma di me
ssim mo em sa dos a gos ca ra nhas pei
res tam (pois
é
é)

9

gria
E a zão sim ti do der al mais da a
ssa é ra da pa a po do go e le

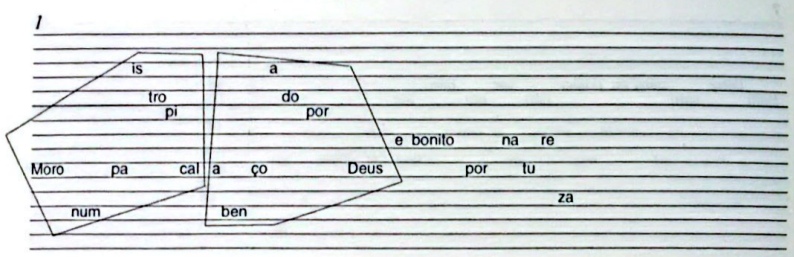
Tom: SOLM

Scanned with CamScanner

País Tropical é um monumento ao Brasil erigido pela canção popular. E seu segredo está na relação melodia/texto e não na pulsação de base que assegura o clima eufórico de suas execuções. Outras canções desfrutam o mesmo balanço sem a genialidade de *País Tropical*.

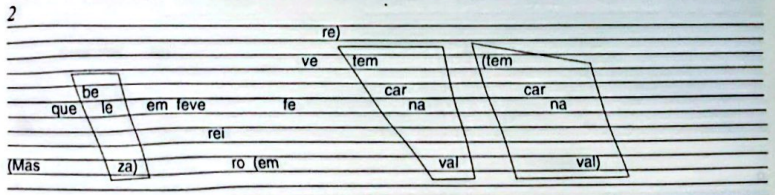
Ao lado da exaltação do Brasil, que poderia transcorrer numa dimensão genérica, quase institucional, o compositor reduz o foco para a singularidade do brasileiro materializado na voz do próprio enunciador. Para expressar o país, reserva um contorno melódico saliente e bem-delineado que, pela tematização, se torna o emblema da nação.

1

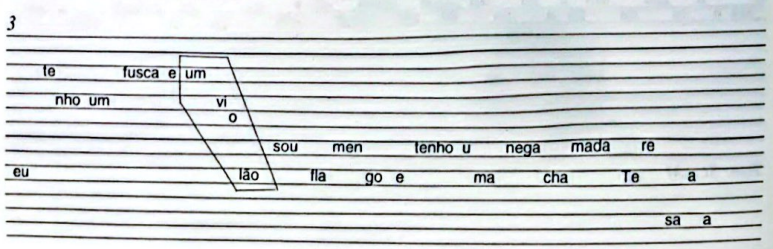


Desse motivo completo extrai as últimas notas (as três últimas no primeiro fragmento e, nos demais, as quatro) que utiliza como descendência afirmativa, reforçada pelo acorde de tônica sob a sílaba final.

2



3

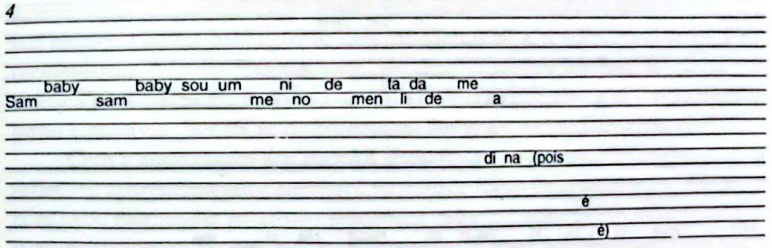


O movimento harmônico de base mantém uma seqüência regular e vigorosa, alternando, continuamente, quatro funções (tônica: SOL; tônica com terça no baixo: SOL/SI; subdominante: DÓ; e dominante: RÉ7). O desenho melódico do canto é percorrido com cadência, e até com certa solenidade, intervindo em apenas alguns pontos da seqüência dos acordes.

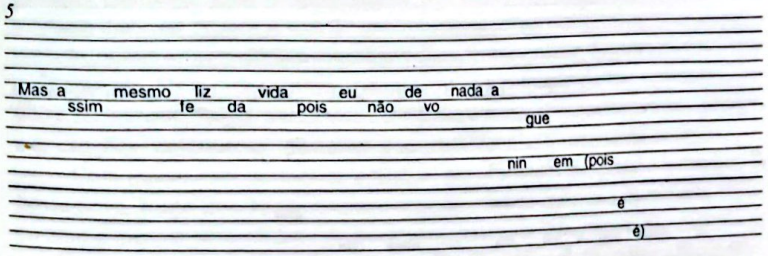
Esse é o Brasil. Seu perfil é nítido e quase soletrado. Já o brasileiro tem a fisionomia irregular e inconstante, semelhante à entoação de uma fala. Diz tudo o que deve ser dito com o texto organizado lingüisticamente e a melodia correndo atrás das palavras em faixas entoativas refratárias à métrica.

O lugar de desenvolvimento desse plano pessoal de mensagens é toda a segunda parte, que apresenta duas versões textuais. Aqui a melodia perde sua nitidez de contorno, progredindo em volta de uma única freqüência, com oscilações mínimas de semitom. Apenas os tonemas assinalam descendências nos segmentos 4 e 5, reforçados pelo coro que conduz as inflexões ao seu ponto mais grave (com o texto emendando uma participação fática: "pois é"), e, no sexto segmento, ascendência tensiva, conjuminada com a harmonia, para chamar de volta o estribilho.

4

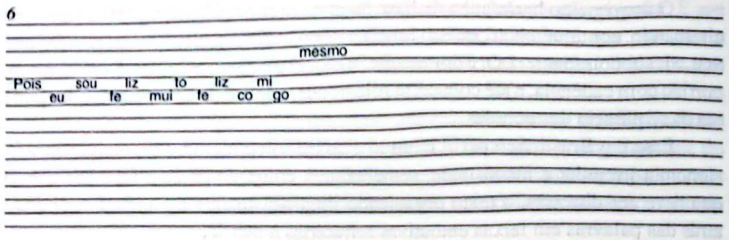


5



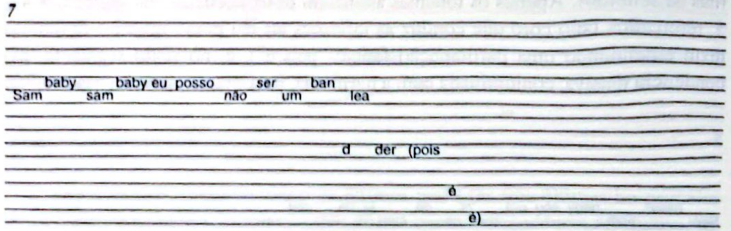
Scanned with CamScanner

6

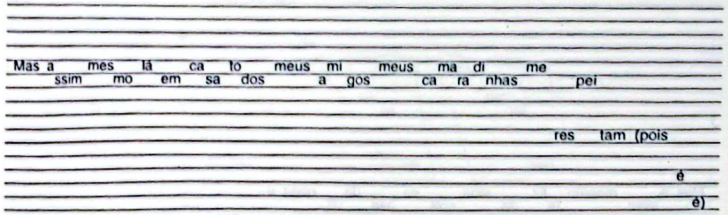


Interessante compararmos esses segmentos com seus correspondentes (7, 8 e 9), que trazem a segunda versão lingüística.

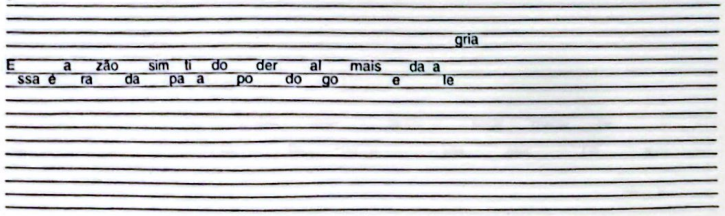
7



8



9



Nenhuma das divisões métricas coincide. O número de sílabas do quarto segmento é maior que o do sétimo. Já os segmentos 5 e 6 possuem um número bem menor que os segmentos 8 e 9. Isso contribui diretamente para o efeito de figurativização enunciativa num nível muito pouco explorado pelos compositores.

Em nossa comunicação cotidiana, a entoação está totalmente a serviço da mensagem lingüística. Jamais deixamos de dizer algo por não caber numa medida prefixada pela melodia. Temos a segurança, plenamente subentendida, de que a entoação possui elasticidade infinita, adaptável a qualquer texto. A adoção dessa conduta na criação de canções é, por si só, um gesto figurativo no sentido de evidenciar a voz que fala subjacente à voz que canta e, conseqüentemente, o momento enunciativo em que a entoação acompanha a linguagem coloquial.

A atitude figurativa, como temos visto, preside qualquer composição nem que seja apenas coordenando as inflexões dos tonemas e dando indícios a respeito da enunciação. Além da função decisiva de ancoragem da canção num aqui/agora, a atitude figurativa sempre foi um termômetro de plausibilidade para a aceitação do que é dito no texto.

Agindo, porém, em concomitância com os processos de tematização e passionalização, a figurativização nunca pôde ultrapassar os limites determinados pelas leis musicais de estabilização de duração e freqüência, sob pena de comprometer a credibilidade de seus compositores. As canções sempre obedeceram a uma certa métrica poético-musical, e suas curvas melódicas, por mais que expressassem figuras entoativas, jamais se desprenderam dos graus das escalas diatônicas.

Com a assimilação dos acordes dissonantes, no período bossa-nova, algumas inflexões aparentemente estranhas à tonalidade foram incorporadas por retratar, até com mais fidelidade, os gestos entoativos indisciplinados da fala. Sob pretexto de modernizar a canção, a dissonância franqueou diversas áreas harmônicas para a exploração entoativa. Este simples desvio dos caminhos diatônicos valeu aos cancionistas da bossa nova a acusação equivocada de serem desafinados. Buscavam, na verdade, outras rotas melódicas que dependiam, ironicamente, de uma afinação muito mais apurada. Os acordes abriam o caminho mas a entoação da fala mostrava o sentido a ser tomado. Logo, a exuberância técnica e musical daqueles artistas se impôs e as canções "defeituosas" passaram a ser consideradas a vanguarda da época.

Com menos recurso teórico e técnico para formular um projeto à maneira da bossa nova, Jorge Ben Jor apresentou seus desvios de métrica e de encaixe silábico com a mesma naturalidade de quem simplesmente fala, sem se preocupar com o valor musical das entoações. Em vez de caracterizar um movimento musical organizado, lançou um estilo na praça que, algumas vezes, alcança sucesso com as mensagens temáticas (como o estribilho de *País Tropical*, por exemplo), mas que sempre causa estranheza nos momentos de figurativização (reservados, sintomaticamente, para as segundas partes das canções).

Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner

Aos que não captam sutilezas melódicas fora de um enquadramento musical estável e nem se sensibilizam com a força poética da linguagem direta num mundo artístico repleto de metáforas, a figurativização de Jorge Ben Jor é apenas um sinal de "insuficiência" musical e poética ou mesmo de "mau gosto" criativo. É quando se diz que o compositor é repetitivo. Acontece que na forma geral de apresentação de sua música, o arranjo instrumental é quase sempre proposto sobre a base de uma pulsação acentuada e inalterável. Presumível, pois toda sua obra cumpre, paralelamente, a função utilitária de fazer dançar (é o que garante, aliás, a sobrevivência profissional do autor).

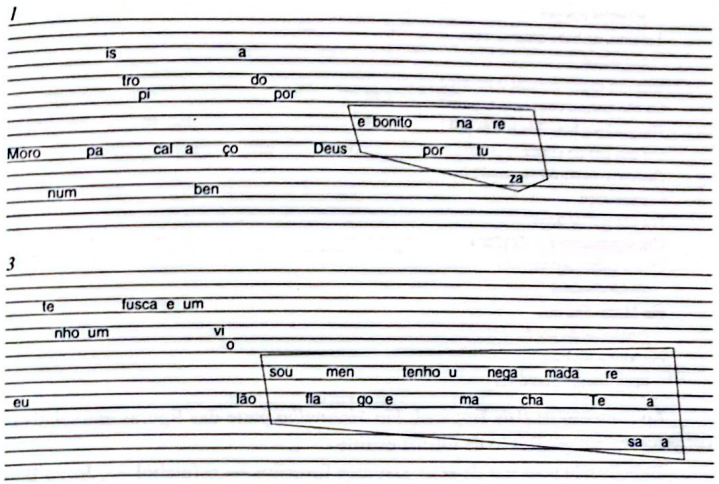
Perceber apenas isso é ficar na superfície do trabalho, observando sua feição de época, comprometida com a moda vigente. Pouco ou nada tem a ver com a composição em si. Nesta, Jorge Ben Jor inaugura uma conduta de criação em que qualquer fragmento de texto pode ser resgatado melodicamente sem prejuízo da naturalidade enunciativa. Qualquer texto pode ser tomado de primeira, bem mais pelo conteúdo lingüístico que pela justeza métrica. Cabe à elasticidade melódica corrigir algum desvio de trajetória que não colabore com a meta final.

Esse nível de utilização dos recursos figurativos nunca foi atingido por qualquer outro compositor brasileiro, embora todos tenham necessariamente trabalhado com a figurativização para dar sustentação enunciativa aos seus temas e suas paixões. A desestabilização da métrica do canto sugere o mesmo efeito de imperfeição que a bossa nova provocou em seus primórdios. Esta na freqüência, Jorge Ben Jor na duração. Sua dicção é, igualmente, um paradigma na história da canção brasileira, ainda muito pouco explorado como recurso de evolução da linguagem.

Tudo ocorre como se o universo mítico que descreve nos textos de suas composições — desde os esotéricos *Alquimistas, Hermes Trismegisto, Barbarela, Taj Mahal* até as exaltações femininas *Crioula, Domingas, Teresa, Dorothy,* passando pelas imagens da África ou do Brasil — se expressasse pela clareza temática dos motivos cantados nos refrões, enquanto sua própria participação como observador e relator dos fatos se manifestasse pelas entoações figurativas que preenchem o corpo de cada composição.

Ainda em *País Tropical*, podemos avaliar o nível de destreza exibido na mixagem dos temas com as figuras e na fusão respectiva do universal no particular.

No primeiro segmento, logo após os dois principais motivos temáticos, o texto mantém o registro da decantação enquanto a melodia já toma a forma condensada do comportamento figurativo a ser expandido no segmento 3.



Tudo para se chegar à figurativização de maneira gradativa. À figurativização e ao enfoque particularizante do texto. Note-se que, no terceiro segmento, sobre o último "tema do Brasil" já aparece o recorte da particularização: "eu tenho um fusca e um violão". Quando se procede, logo em seguida, à primeira aceleração melódico-figurativa (com efeitos temáticos), para cobrir uma seqüência silábica mais extensa — "sou flamengo e tenho uma nega chamada Teresa" —, o viés particularizante do texto já está instalado e a progressão melódica já ressoa como memória do fragmento resumidamente introduzido no início. Não há ruptura de continuidade.

Essa última seqüência, oscilando acelerada e marcadamente sobre uma faixa entoativa de dois semitons, é a deixa para a entrada da segunda parte já em pleno domínio figurativo com a oscilação quase imperceptível de apenas um semitom.

Fio Maravilha

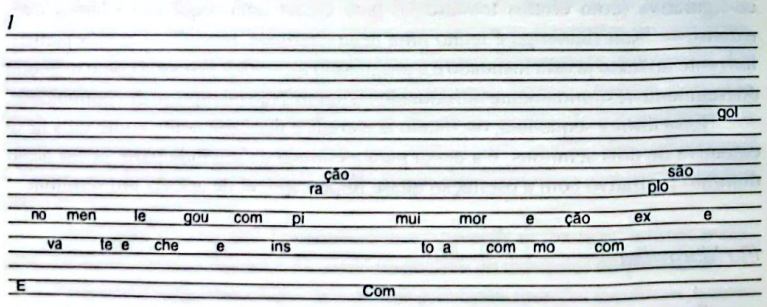
E novamente ele chegou com
  inspiração
Com muito amor, com emoção,
  com explosão e gol
Sacudindo a torcida
Aos trinta e três minutos
  do segundo tempo um e um
Depois de fazer uma jogada

celestial em gol
Tabelou, driblou dois
zagueiros
Deu um toque driblou o goleiro
Só não entrou com bola e tudo
Porque teve humildade em gol
Foi um gol de classe
Onde ele mostrou sua malícia
e sua raça
Foi um gol de anjo
Um verdadeiro gol de placa
Que a galera agradecida
assim cantava
Fio Maravilha nós
gostamos de você
Fio Maravilha faz
mais um pra gente ver

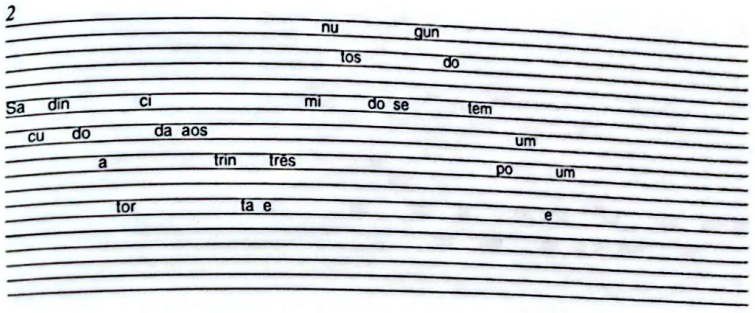
Ao contrário de *País Tropical, Fio Maravilha* parte das figuras enunciativas até encontrar a tematização da última estrofe.

Trabalhando com um de seus assuntos favoritos — o futebol —, Jorge Ben Jor faz uma verdadeira demonstração das possibilidades melódicas do tratamento figurativo. De uma seqüência harmônica invariável (MIm, DÓ e RÉ) extrai os mais diversos percursos entoativos para traduzir a inconstância emocional que acompanha o jogo.

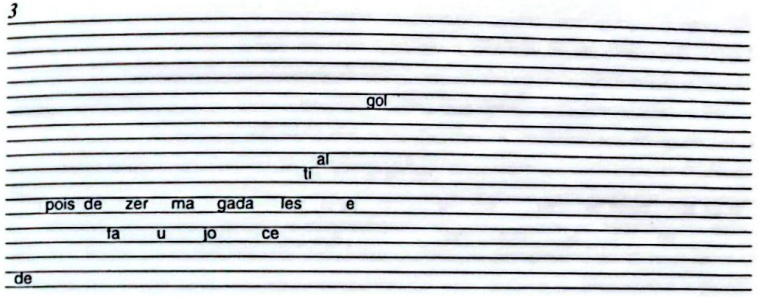
1



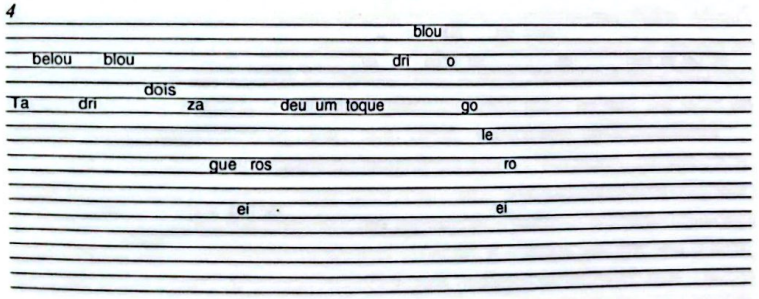
2



3

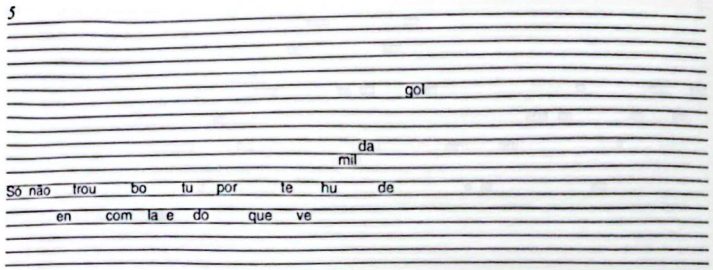


4

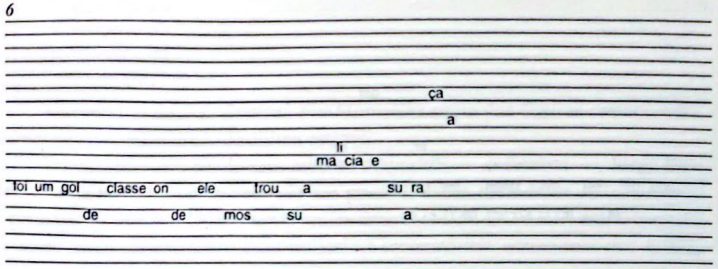


Scanned with CamScanner

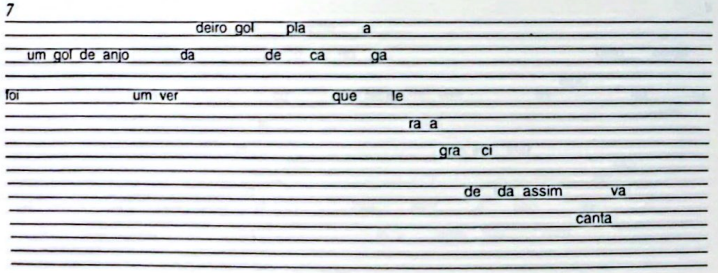
5



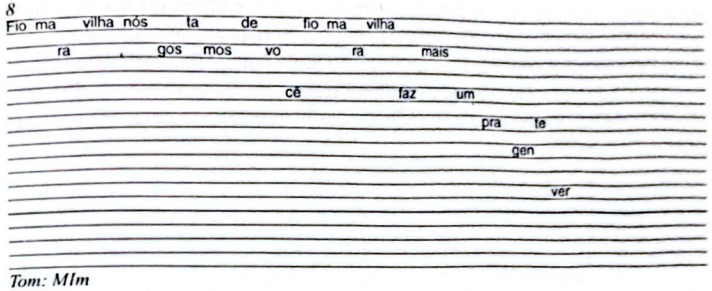
6



7



8



Tom: MIm

Com a manipulação progressiva de uma única linha melódica, o compositor consegue partir de um relato pessoal e atingir a vibração de um estádio de futebol repleto. E, nos entremeios, a melodia negaceia, manda o texto de primeira e perfaz, de alguma forma, a própria locução emotiva que descreve os lances pelo rádio.

A cena do jogo é relatada em retrospectiva. A *performance* do artilheiro já está concluída com todo o êxito possível. O texto retrata a consagração do ídolo. Há, por certo, uma paráfrase com relação ao período de jogo, uma vez que o relato vai crescendo em tensão e comoção até atingir o clímax da homenagem numa alusão direta ao momento do gol. Mas, a rigor, na perspectiva do texto, o lance já aconteceu e está apenas sendo reconstruído para motivar a avaliação e a glorificação do herói da partida. Nessa condição, Fio Maravilha vence o desafio esportivo e recupera a confiança de sua torcida que inclui o próprio enunciador. Afinal o empate ("um a um") era uma ameaça à vocação triunfante que une as pessoas em torno de um time de futebol. O jogador-herói renova constantemente a confiança da torcida na agremiação e, o que é mais importante, em si própria, por saber depositar a esperança numa equipe (e num jogador) que corresponde a contento.

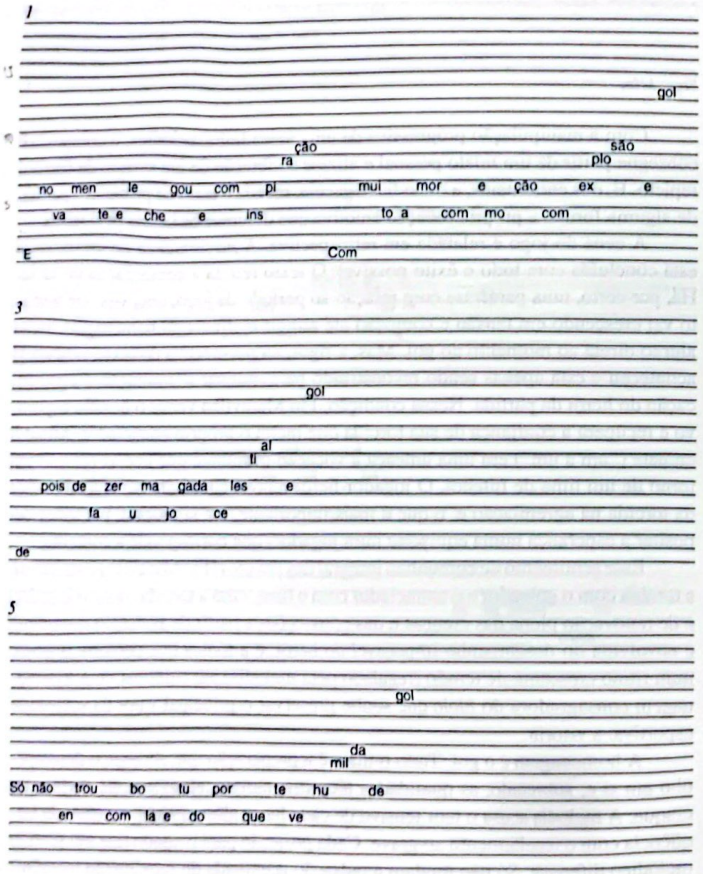
Esse sentimento de comunhão integral das paixões (Fio Maravilha com o time, a torcida com o goleador e o enunciador com o time, com a torcida e com o jogador) e de renovação plena das crenças e das convicções a partir da avaliação minuciosa e envolvida do desempenho impecável do herói, é a tônica que percorre o texto, num ritmo crescente de tensão (regulado pela melodia) até culminar com a homenagem consagradora do ídolo que soube preservar o principal valor da sociedade esportiva: a vitória.

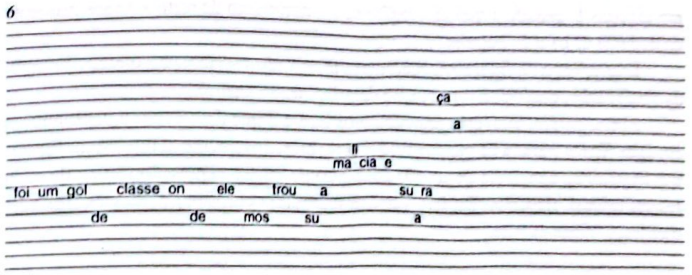
A homenagem é o gol. Tudo o mais é a preparação que abrange o desempenho em si e, sobretudo, as qualidades técnicas, morais, afetivas e até divinas do craque. A melodia acusa o teor tensivo de cada lance alternando o aumento de freqüência com o recolhimento ao grave. Cada projeção para o agudo traz um sentido melódico diferente. Só não mudam a pulsação acentuada do movimento harmôni-

Scanned with CamScanner

co de base e a dinâmica dos percursos temáticos, que, embora variem de acordo com a silabação, mantêm um comportamento caracteristicamente marcado.

Jorge Ben Jor constrói a competência do ídolo numa faixa melódica relaxada do ponto de vista da freqüência (o ritmo é sempre marcado, conservando a tensão orgânica). Com manifestação cíclica, esses momentos são descritos nos segmentos 1, 3, 5 e 6:





No primeiro, a melodia cobre as qualidades criativas e afetivas do herói,

E novamente ele chegou
E *com inspiração*
Com *muito amor e emoção*
E explosão e gol

revelando sua capacidade de pregnância às cores do time e, por extensão, ao espírito da torcida. É o primeiro indício da integração geral constituída de pequenas conjunções.

No terceiro segmento surge a qualidade sobre-humana, quase divina, que também investe a competência do ídolo:

Depois de fazer uma jogada *celestial*

No quinto, um traço de caráter moral,

Só não entrou com bola e tudo
Porque teve *humildade*

e no sexto segmento, enfim, os dons técnicos e as habilidades práticas:

Foi um gol de *classe*
Onde ele mostrou
Sua *malícia* e sua *raça*

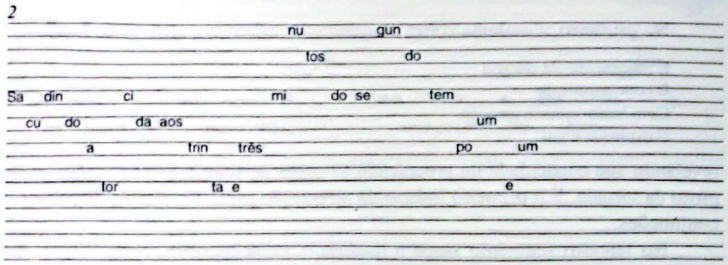
A tematização poderia reinar de maneira absoluta pelo menos nesses quatro segmentos que inventariam, nas mesmas freqüências, as qualidades da personagem principal. No entanto, comparando as quatro versões, podemos verificar que as letras não se encaixam em matriz melódica preestabelecida. As alturas permanecem, mas, de acordo com a acentuação silábica e com a dimensão dos versos, a linha melódica vai se transformando até atingir a configuração do sexto segmento que é sensivelmente distinta da do primeiro (quanto mais se pensarmos que ambas pertencem ao mesmo projeto entoativo). Isso significa que a figurativização, a impressão enunciativa, está agindo sobre o corpo sonoro com a mesma intensidade da

tematização. É quando a melodia explicita o sincretismo de resto sempre presente no domínio da canção popular.

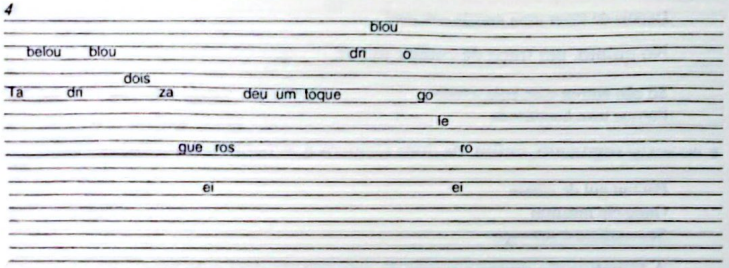
Esse reforço da figurativização tem um sentido especial na concepção geral da composição, conforme veremos no decorrer desta análise.

Antes, porém, tomemos os segmentos 2, 4 e 7 que descrevem a personagem em ação. Todos partem da mesma freqüência, mas, novamente, a tendência figurativa impulsiona a melodia de acordo com o conteúdo e a expressão fônica de cada recorte textual. Resultam daí três versões melódicas correspondentes às três versões lingüísticas da letra.

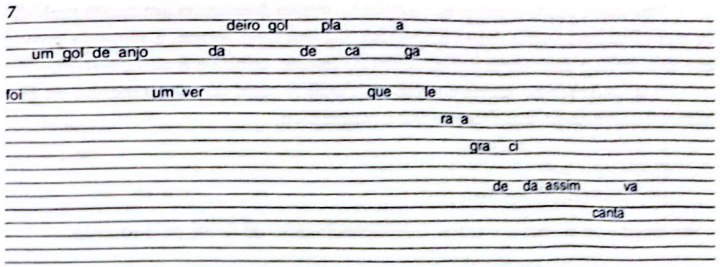
2



4



7



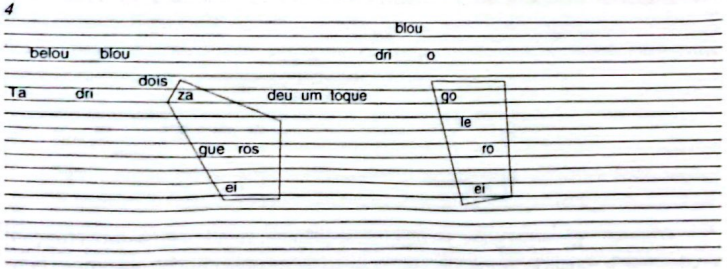
O segundo segmento mostra a atuação do herói sobre a torcida por intermédio da excelência de seu desempenho. Sua ação tem o poder de mobilização (fazer/fazer):

Sacudindo a torcida aos
Trinta e três minutos
Do segundo tempo um e um

O aumento de tensão da freqüência melódica é flagrante: a faixa entoativa passa para o agudo e a exploração do campo de tessitura é quase global. Esse acréscimo de tensividade está diretamente ligado ao entusiasmo enunciativo do primeiro relato a respeito do ídolo em ação. Como se fosse a primeira prova vencida.

O quarto segmento concentra o desempenho físico do craque, esbanjando habilidade e capacidade de manobra. Trata-se do /fazer/ futebolístico propriamente dito. A linha melódica retoma a zona de tensão mas já com outro perfil e outro comportamento geral. A ginga da finta sugere um contorno propenso à tematização, que se manifesta sobretudo nas inflexões para o grave:

4



Mas nada é muito exato, pois a dicção figurativa discrimina um ajuste melódico específico para cada solução linguística. De qualquer forma, a segunda prova, que caracteriza o desempenho pragmático do craque, também é ultrapassada.

O texto do sétimo segmento elabora a análise final do desempenho de Fio Maravilha reiterando seus dotes divino e pragmático,

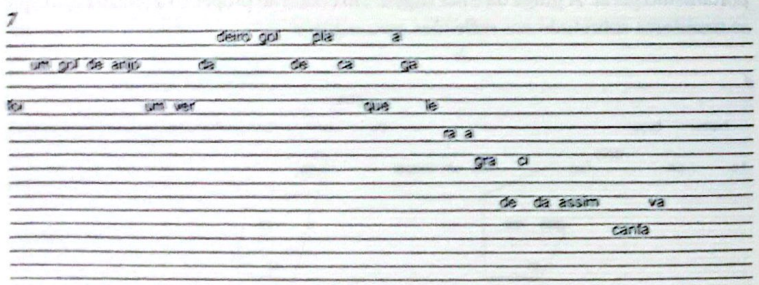
Foi um gol de anjo
Um verdadeiro gol de placa...

e demonstrando, ao mesmo tempo, o reconhecimento do herói pela torcida:

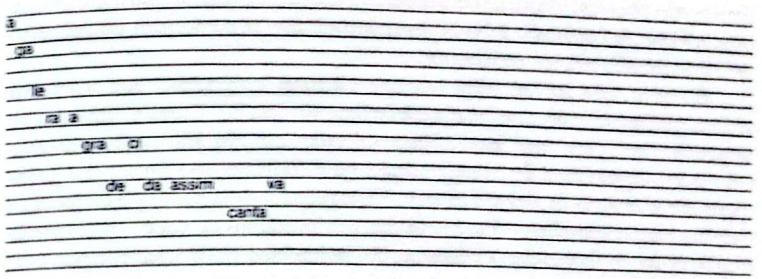
Que a galera agradecida
assim cantava

Se, no segundo segmento, a relação destinador/destinatário era manifestada respectivamente pelo craque e pela torcida, através da atuação daquele mobilizando esta, o penúltimo segmento traz uma configuração de papéis invertida: agora, a torcida dirige-se ao jogador pela via do agradecimento e do reconhecimento de seus dons.

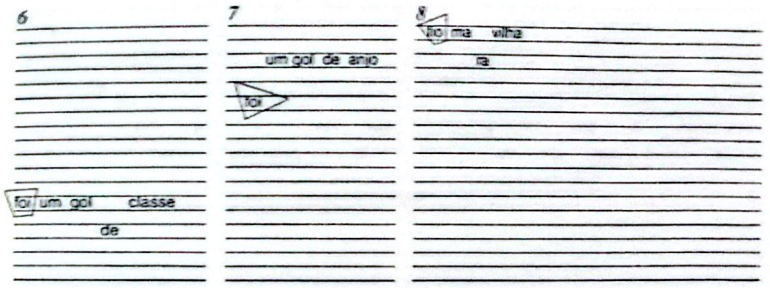
Melodicamente, este segmento executa a passagem triunfal da região grave, relativamente relaxada, lugar de investimento das qualidades inerentes ao jogador, para o clímax tensivo do último segmento, em que a retribuição da torcida se manifesta em homenagem eufórica pela renovação da confiança. Tanto que seu comportamento melódico já antevê a explosão final ao atingir e permanecer, em sua primeira seqüência, no ponto mais elevado da tessitura.



O brusco regresso ao grave, na segunda seqüência, atende a uma dupla função: a) confirmar o veredicto da torcida, com o gesto de reconhecimento expresso também pela asseveração entoativa e b) descer mais uma vez à região relaxada do grave para criar o contraste necessário ao rendimento máximo da homenagem pronunciada no cume do registro.



Na progressão tensiva do sexto ao oitavo segmento, até a sonoridade fonológica de seus elementos iniciais "foi"... "foi", convertida em transformação anagramática "fio", ganha motivação especial:



Tal progressão perfaz as três faixas entoativas que graduam o nível de tensão dessa música. Significativamente, porém, a faixa mais aguda e mais tensa só é atingida uma única vez, no último segmento, coroando o momento de catarse coletiva em que a comunhão é vivida integralmente.

Fio Maravilha
Nós gostamos de você...

Nesse ponto, convém observarmos uma característica específica desta canção.

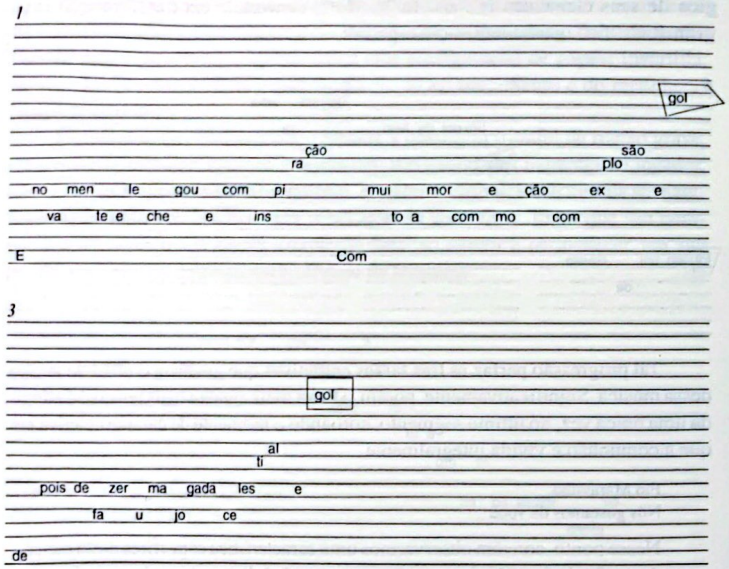
A tensão de freqüência aqui não corresponde à disjunção ou à perda dos objetos desejados ou devidos e nem ao sentimento disfórico tão freqüente em outras canções. De fato, a tensão passional disfórica constitui, em geral, um acréscimo de investimento às melodias já modalizadas pelo /ser/ (desaceleradas e com pausas ou durações vocálicas prolongadas).

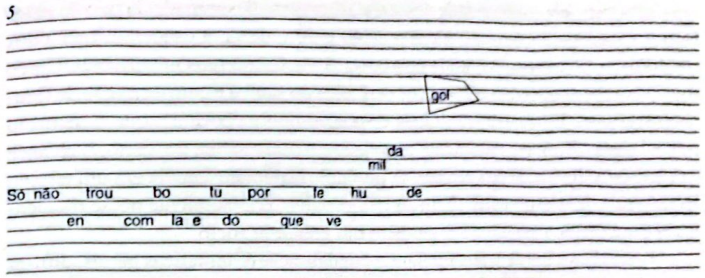
Em *Fio Maravilha*, a modalidade que conduz a melodia é sempre o /fazer/ (ritmo acelerado, pulsação marcada e tematização), o que, aliás, se compatibiliza

Scanned with CamScanner

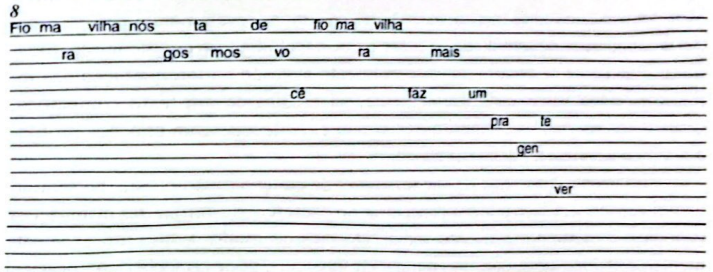
plenamente com as qualificações de competência e as ações descritas no texto. Nesse caso, a tensão de freqüência ativa os componentes que já participam do percurso melódico, aumentando seu rendimento.

Acima de tudo, porém, precisamos estar atentos à hierarquia dos processos persuasivos (tematização, passionalização e figurativização). Tanto a tematização subjacente como a crescente tensão passional estão, em *Fio Maravilha*, subordinadas a um projeto geral de figurativização, cujos indícios são fornecidos pelas constantes adaptações da melodia ao texto. O projeto final é a paráfrase da locução esportiva em que o estribilho "Fio Maravilha, nós gostamos de você" corresponde ao grito de gol. As finalizações ascendentes dos segmentos *1*, *3* e *5*, salientando esse termo ("gol") em freqüência aguda, são confirmações do projeto.





O aumento de tensão melódica, nesse contexto, não significa, portanto, o esforço de emissão do *eu* lírico, tecendo uma correspondência com sua dor interna, mas, ao contrário, a catarse coletiva cuja expressão foi delegada a um porta-voz que transmite o reconhecimento do ídolo e a conjunção eufórica da torcida com a vitória.



Embora essa canção apresente especial motivação enunciativa por resvalar na locução futebolística, seu arranjo dos processos persuasivos não difere muito das soluções empregadas nas marchinhas de carnaval. Nessas, a tensão passional, quando há, também se aplica sobre a modalização do /fazer/, caminhando quase sempre para a conjunção eufórica e para os *slogans* de empolgação coletiva.

DICÇÃO DE CHICO BUARQUE

Falar em avanço, retrocesso ou engajamento na obra de Chico Buarque é insistir no supérfluo. Deve-se falar em profundidade. Emerso do centro da década de 60, Chico nada tinha a ver com as correntes típicas desses anos. Seu ponto de partida formal era João Gilberto (no manejo do violão e na colocação da voz), mas seu objeto era a canção-vivência, esquadrinhada por pioneiros como Noel Rosa e Is-

Scanned with CamScanner

mael Silva, mas sem continuidade desde o alastramento desbragado da paixão pelos boleros e sambas-canções das décadas de 40 e 50 e desde a esquematização dos conteúdos passionais empreendida pela bossa nova. Como seus precursores, Chico equilibrava as emoções da vivência com a rítmica do samba e com a criação de figuras enunciativas. Esbanjava habilidade e vocação numa época em que o mercado cultural ainda não estava totalmente planejado e nem se sabia, ao certo, o alcance da televisão na formação dos artistas. A produção espontânea ainda era um terreno fecundo para os investimentos de risco. Tudo, enfim, era incipiente nesse momento em que a canção passaria a ser também um grande negócio.

Profundidade em canção popular é a condensação de temáticas gerais, difusas e complexas, como *solidão*, *liberdade*, *amor*, num breve espaço de tempo (por volta de três minutos) intensamente ativado do ponto de vista emocional. A composição profunda pode despertar sentimentos cuja veemência só experimentamos ao longo de filmes ou romances que obedecem a outra escala de duração (cf. esses mesmos exemplos relacionados à agilidade da situação locutiva, p. 127). Tudo depende do arranjo estabelecido entre os processos persuasivos auxiliado pela base harmônica. Mais que uma questão de mérito, as criações profundas revelam uma perícia especial do compositor no sentido de só dizer o que a melodia tem condições de intensificar. Para isso é necessário um discernimento aguçado na interpretação das insinuações entoativas e, conseqüentemente, na escolha de um texto compatível. Quase todos os grandes compositores tiveram experiências com criações profundas. Chico Buarque fez delas sua dicção.

Plenamente consciente de que faz letras de canção e não poesia, no sentido literário do termo, Chico pôde se concentrar no exercício de extrair das insinuações melódicas o máximo rendimento verbal. Do mesmo modo, sendo um excelente melodista, indiferente às questões puramente musicais, pôde conceber contornos já em si sugestivos para o canto: melodias que pedem para dizer alguma coisa.

Elaborar melodias potencialmente boas para a composição de canções é desbravar percursos inéditos no campo de tessitura sem permitir que as rupturas passionais (saltos intervalares, ascendências repentinas) desequilibrem o projeto entoativo responsável pelas figurativizações. Daí os módulos descontínuos seguidos por progressões engrenadas, como vimos em *Luiza*, evitando a entropia do canto ou, mais que isso, sua dessemantização.

Chico é um grande artífice de insinuações melódicas, mantendo o equilíbrio e a naturalidade entoativa do canto, mas o que o singulariza no panorama geral da canção brasileira é a capacidade de abrigar nesses contornos um vasto contingente de peripécias narrativas, agregado à composição do texto, ampliando, assim, consideravelmente, a espessura da canção.

Se a temática escolhida incide, por exemplo, sobre o sentimento de perda amorosa, o estado passional em que se encontra a personagem deixa vestígios de

ocorrências anteriores que a teriam vitimado, deixa vestígios a respeito do modo de vida que precipitou o episódio da perda e, até mesmo, vestígios prospectivos, antevendo acontecimentos futuros:

> Olhos nos olhos, quero ver o que você diz
> Quero ver como suporta me ver tão feliz

Tudo isso ajuda a congregar, no tempo normal de duração de uma canção, etapas narrativas que, suprimidas, prejudicariam seu teor emotivo. É como se o ouvinte captasse vários níveis de ação implicados num único estado passional. Daí a ampliação de espessura e a noção de profundidade para definir a música de Chico Buarque.

Paixão e *ação* são conceitos complementares, muito estudados pela semiótica de hoje. Paixão traduz o estado de passividade perplexa, e quase sempre transitória, situado nas diversas encruzilhadas narrativas da vida. A paixão resulta de ações anteriores e, muitas vezes, provoca novos *fazeres*, dependendo da tensão armazenada na mente (ou no coração) do indivíduo. A ação, por sua vez, movimenta o núcleo da narrativa em que se processam as transformações de estado. Desenvolvendo ações, perseguimos nossos objetos durante toda a vida, enfrentando concorrentes, ultrapassando obstáculos, perdendo algumas provas, conquistando alianças e tudo com tal empenho que a natureza dos objetos almejados acaba nos definindo como sujeitos. Além de seus momentos decisivos, as ações supõem uma etapa terminal de avaliação e reconhecimento do valor ou da incompetência do sujeito e pressupõem outra etapa inicial de qualificação e capacitação da personagem para vencer suas provas narrativas.

Em algumas oportunidades, Chico instaura-se no centro de uma ação decisiva (*Realejo, Acorda Amor*), em outras, detém-se na etapa de qualificação para a atuação: *João e Maria, Ana de Amsterdam, Quando o Carnaval Chegar.* Em outras, ainda, avalia trajetórias narrativas sancionando positiva ou negativamente o desempenho da personagem: *Quem Te Viu, Quem Te Vê, Apesar de Você, Meu Guri.* Às vezes, percorre, no breve tempo de uma canção, os três principais estágios de narratividade: a preparação, a ação propriamente dita e a avaliação, fundando enredos linearmente completos como é o caso de *Geni e o Zeppelin, Construção, A Banda, Valsinha, Vai Passar*.

Todas as ações relatadas por Chico deixam um rastro passional que, respaldado pelas tensões melódicas, cravam fundo no espírito do ouvinte. *Vai Passar, Quando o Carnaval Chegar* ou *Apesar de Você* reiteram, em todas as suas estrofes, a passagem do sentimento de *frustração* para a euforia de *desforra*. *Construção* ou *Geni e o Zeppelin* trabalham a noção passional de *indignação* nas gradações que articulam os comportamentos humano, subumano e desumano. *Meu Guri* descreve o *amor* cego e incondicional por trás dos emblemas sociais mais aparentes. No limi-

Scanned with CamScanner

te, as ações ou etapas de ações bem conduzidas pelo texto estão a serviço da paixão subjacente e é esta que comove.

Na maior parte das vezes, porém, o texto de Chico incide diretamente sobre a paixão e, como tantos no universo da canção, extrai sua tensão emocional do estado de disjunção com o objeto de desejo. Do lirismo quase idílico de *Januária* ou *Carolina* até a crueza cruel de *Atrás da Porta,* o sentimento preponderante é o de falta. Da generalidade afetiva à particularização de casos concretos — em que o compromisso figurativo de quem canta é bem maior — o compositor foi abandonando a posição de observador e assumindo os conteúdos como experiência vivida. A redução e a particularização do enfoque intensificaram o calor dos sentimentos expressos, ampliando a gama de narrativas implicadas.

Todas as suas canções no feminino, entre outras, exploram a tensão contida num estado passional sugerindo inúmeras narrativas anteriores, posteriores, causadoras ou decorrentes da paixão momentânea que aflige a personagem. Chico concebe a paixão como um estado condensador de narrativas, como um /ser/ edificado por /fazeres/. Por isso sua canção parece sempre revestida de diversas camadas de sentido que dão profundidade tridimensional à linha melódica. Suas ações são impregnadas de paixão. Suas paixões condensam narrativas cuja extensão, não raro, ultrapassa os limites musicais.

Essa atração especial pela narratividade talvez seja a mesma que aproxima Chico da dramaturgia brasileira. Desde o início de sua carreira demonstra grande interesse pelo teatro, escrevendo inúmeras peças, sempre pautadas pela narratividade explícita. Muitas vezes, suas canções são fragmentos de cenas dramáticas que, interpretadas no teatro, poderiam não ultrapassar o domínio do *kitsch*, mas que, na forma condensada e melodizada da canção, soam sublimes (*Atrás da Porta*, por exemplo).

O teatro é a forma mais acabada de representação de um segmento narrativo da vida. Encerra em seus limites espaciais um microuniverso que reproduz comportamentos humanos, como se fosse um campo de simulação e experimentação de nossas vivências. Talvez retrate, mais que isso, um princípio geral de ordenação do imaginário humano como tem sugerido, com as devidas justificativas técnicas e operacionais, a semiótica.

A idéia de que pensamos por narrativas e que essas constituem uma espécie de "inteligência sintagmática" (Greimas & Courtès, 1979, p. 249) encontra ressonância em toda a mitologia presente na formação das coletividades através da história. As articulações narrativas entre os mitos (personificados diferentemente em cada época) sempre auxiliaram o homem a pensar sua vida no mundo e sua vida social.

Se, na tradição filosófica, o pensamento mítico se opõe, até certo ponto, ao pensamento lógico, em arte, a tendência narrativa se opõe e se complementa com

a tendência iconicista, representada com radicalidade pelo concretismo em artes plásticas e literatura. Tudo ocorre como se a construção de um ícone (plástico ou lingüístico), a partir da matéria de expressão do código, pudesse abstrair a narratividade já fartamente disseminada em quase todos os fenômenos sociais ou, com mais precisão, pudesse sintetizá-la na forma compacta de um objeto multifacetado. De outro lado, é como se a forma analítica da narrativa destrinçasse as dimensões ocultas de nossos conteúdos sociais e afetivos, animando e dinamizando suas relações em escala antropomórfica. A história das artes é marcada por uma constante oscilação entre essas duas tendências, como se uma suprisse as redundâncias ou as insuficiências da outra.

A canção popular brasileira, como qualquer outra forma de expressão artística, também abriga as duas tendências embora, por sua própria natureza, resista à exploração de um de seus pólos. Sua inevitável linearidade prejudica a formação e a eficácia dos "ícones sonoros" ainda que, cada vez mais, acumulem-se experiências bem-sucedidas nesse campo. Sua breve duração, de outra parte, restringe as investidas narrativas a dimensões compatíveis com o tempo disponível. Mas, como tendência, sempre houve composições afinadas com a iconização (*Pelo Telefone, O Que é Que a Baiana Tem?, Bim Bom, Batmacumba* etc.) e outras mais propensas à narratividade (*Quando o Samba Acabou, Três Lágrimas, No Dia em Que Eu Vim-Me Embora, Teresinha* etc.).

Até os anos 50, a narrativa imperava como a forma mais eficaz de conceber um texto de canção. Com a bossa nova, a iconização foi definitivamente adotada e associada ao comportamento temático da melodia na voz de João Gilberto. *Samba de Uma Nota Só, O Barquinho, Garota de Ipanema* (primeira parte), *Hô-Bá-Lá-Lá* e mesmo a reinterpretação de *Samba da Minha Terra* ilustram bem essa inclinação para o ícone (sem, de forma alguma, abandonar a narrativa). Caetano Veloso, com sua conhecida versatilidade, explorou a forma icônica com muita assiduidade desde sua fase tropicalista (*Clara, Acrilírico*) até suas recentes parcerias com um dos principais concretistas brasileiros, Augusto de Campos, em *Dias* e *Pulsar.* Deixou, na década de 70, inúmeras criações nesse estilo: *Araçá Blue, Jóia, Lua Lua Lua Lua, Pipoca Moderna, Gravidade, A Grande Borboleta, Peixe,* etc. Gilberto Gil também fez incursões pelos ícones (*Pé Quente Cabeça Fria, Lugar-comum, Metáfora*), principalmente em sua fase afra: *Babá Alapalá, Sarará Miolo, Filhos de Gandhi* etc. Outros compositores adotaram a iconização como marca pessoal na composição do texto: Luiz Melodia, Walter Franco e, parcialmente, Djavan.

Ainda que a narrativa continue predominando como tendência geral de atuação dos compositores, até porque suas chances de êxito no mercado são bem maiores, o concretismo, imagético ou fônico, já foi incorporado como recurso estilístico mesmo que apenas de passagem num contexto eminentemente narrativo.

Scanned with CamScanner

Chico Buarque, embora seja um *expert* em aliterações, ressonâncias e em imagens sensitivas, nunca fez desses recursos o objeto principal de suas composições. Mesmo em raras criações lúdicas como *Passaredo*, em que o ícone predomina, a dimensão narrativa emerge nos estribilhos como se já estivesse virtualmente contida ao longo das estrofes:

Bico calado, toma cuidado
Que o homem vem aí

Acontece que a dicção de Chico está visceralmente comprometida com o mito, o drama e as emoções próprios do pensamento narrativo. Tudo, para o autor, deve ser analisado e encenado, se não na fonte de criação, pelo menos na hora da captação do sentido final. Suas sínteses são narrativas e não icônicas. Num estado de paixão imbricam-se vários programas narrativos, o que vai definir o teor tensivo do texto e seu modo de compatibilização com a melodia.

Nesse ponto, podemos desvendar um dos segredos de composição de Chico. Suas narrativas, por mais abrangentes que sejam, estão sempre vinculadas a um núcleo passional coeso e autônomo. Como as tensões melódicas procedem exatamente desse mesmo núcleo, a canção responde por um sentido integral que é só dela.

Num tempo em que a luta contra os desmandos da ditadura militar tornou-se parte importante da experiência pessoal de Chico, os conteúdos sociais foram evidentemente absorvidos em seus versos. Entretanto, nem nesse momento, as narrativas desprenderam-se do núcleo passional. Em ocasião de lançamento, tais composições, quando não censuradas, alcançavam grande repercussão junto ao público cúmplice, que depreendia as mensagens "claramente" cifradas, mas também junto ao público menos avisado que, indiferente às questões externas, continuava a saborear as músicas do Chico. Virada a "página infeliz da nossa história", constatou-se que as canções não estavam datadas, e que seu poder de encantamento permanecia intato.

Chico lapida o núcleo passional com tal esmero que pouco importa a vestimenta interpretativa que lhe venha cobrir. O drama da disjunção e do sentimento de falta, arquétipo de todas as coletividades e de todas as individualidades através da história, é revivido por Chico nas mais variadas soluções narrativas e sensitivas, todas contribuindo para dar especificidade significativa a uma relação, em si, muito geral. Para que a disjunção provoque o efeito emotivo da falta em toda sua plenitude é necessário muita originalidade e muita concentração no foco passional de cisão, mobilizando um jogo de aproximações e afastamentos, em nível físico ou mental, do objeto de desejo.

É na aproximação dos "olhos nos olhos" que se percebe a conseqüência da separação: "sem você eu passo bem demais" (*Olhos nos Olhos*). É na união terna e desimpedida do espaço/tempo infantil,

Vem, me dê a mão

A gente agora já não tinha medo

que se cria a atmosfera ideal para a suspensão brusca do sonho e a ruptura do vínculo:

Pois você sumiu no mundo sem me avisar... (*João e Maria*)

É, ainda, pela tendência à disjunção,

Dei pra maldizer o nosso lar
Pra sujar teu *nome*, te humilhar

que se tenta conquistar a conjunção total,

Só pra mostrar que inda sou tua

tudo isso dinamizado por aproximações físicas dramáticas,

E me agarrei nos teus cabelos
Nos teus pêlos, teu pijama
Nos teus pés... (*Atrás da Porta*)

e afastamentos iminentes: "seu olhar era de adeus" ou "sem carinho, sem coberta" (*idem*).

É nesse foco que Chico trabalha a emoção, dosando as tensões diretamente no núcleo passional. É nesse foco que ele enxuga o texto deixando só aquilo que a melodia pode intensificar.

Essa competência do compositor foi se aprimorando ao longo da década de 70 até atingir um grau de sofisticação inusitado na canção brasileira ao compor *Pedaço de Mim*.

Oh pedaço de mim
Oh metade afastada de mim
Leva o teu olhar
Que a saudade é o pior tormento
É pior do que o esquecimento
É pior do que se entrevar

Oh pedaço de mim
Oh metade exilada de mim
Leva os teus sinais
Que a saudade dói como um barco
Que aos poucos descreve um arco
E evita atracar no cais

Oh pedaço de mim
Oh metade arrancada de mim
Leva o vulto teu
Que a saudade é o revés de um parto
A saudade é arrumar o quarto

Scanned with CamScanner

Do filho que já morreu

Oh pedaço de mim
Oh metade amputada de mim
Leva o que há de ti
Que a saudade dói latejada
É assim como uma fisgada
No membro que já perdi

Oh pedaço de mim
Oh metade adorada de mim
Lava os olhos meus
Que a saudade é o pior castigo
E eu não quero levar comigo
A mortalha do amor... adeus

A partir de uma grade melódica inalterável (que não descrevemos aqui), inteiramente modalizada pelo /ser/ e articulada por tensões de freqüência, o autor escreve cinco estrofes cuja precisão metafórica faz palpitar as energias opostas da aproximação e do afastamento.

O desejo do outro é tão intenso que, diante da impossibilidade de realizá-lo, só resta implorar pelo seu (do outro) desaparecimento completo. A presença dos "sinais" do ente amado renova continuamente o sentimento de ausência e a penitência de viver em distância. E a disjunção dói muito em forma de saudade.

O paradoxo desesperador da letra é que a união é vital e imprescindível e, no entanto, as circunstâncias (e aqui abre espaço para o salto extracanção) fazem clamar por um afastamento cabal.

O recurso metonímico de considerar o outro parte de si próprio traz um peso incomum ao foco de cisão. O afastamento passa a ter um sentido de esfacelamento da identidade como uma esquizofrenia inoculada de fora para dentro. Afinal, a outra metade foi tragicamente "afastada", "exilada", "arrancada" e "amputada" do corpo, deixando a seqüela da dor que "lateja" e "fisga" como ferida sem cura. Com esse tratamento, digamos, radical da relação disjuntiva, o autor acaba por escavar o universal semântico que subjaz nessa relação, embora nem sempre precise ser atualizado: a noção de *morte*. Bem mais que a insatisfação de um desejo irrealizável, o afastamento do outro significa a fragmentação do corpo e da própria unidade do ser, o que equivale à morte.

O movimento de aproximação e afastamento é magistralmente concebido pela metáfora do barco que desvia sua rota de chegada e aumenta gradativamente a tensão da falta, distanciando-se do cais:

Que a saudade dói como um barco
Que aos poucos descreve um arco
E evita atracar no cais

A separação irreversível da morte é registrada pela inversão do modelo ideal do encontro representado pelo nascimento:

Que a saudade é o revés de um parto
A saudade é arrumar o quarto
Do filho que já morreu

A caracterização disfórica de "saudade", termo que reveste de *dor* a relação disjuntiva, vem pelo canal sensitivo do tato, exatamente na estrofe que desenha a perda metonímica prefigurada no título *Pedaço de Mim*.

Que a saudade dói latejada
É assim como uma fisgada
No membro que já perdi

Todas essas investidas do texto vão no sentido de lapidar o núcleo passional para o máximo rendimento das tensões melódicas. Chico não abandona o foco de junção, não abandona as manobras de aproximação e afastamento. Do interior dessas imagens que indicam união visceral despontam os apelos de separação: "Leva o teu olhar", "Leva os teus sinais", "Leva o vulto teu" e "Leva o que há de ti".

Em poucos minutos de canção, a tensão disjuntiva atinge seu pólo limite, consubstanciando-se na noção de morte. As sucessivas especificações do sentido disfórico de "saudade" do amor, dentro desse quadro de cisão, acaba por identificá-lo com o sentimento trágico de "mortalha do amor". É a separação definitiva e o "adeus" derradeiro, símbolo da desintegração total do ser.

Lançada em fase de movimento pela anistia (1978), os conteúdos disjuntivos da canção foram imediatamente incorporados pela causa — ao que tudo indica, com o apoio do compositor — tornando-se um dos manifestos mais pungentes da época. Superada essa etapa histórica brasileira, *Pedaço de Mim* permanece incólume com seu núcleo passional talhado e polido pelo texto de Chico, não mais a serviço da anistia mas do eterno drama humano da separação.

Gota d'Água

Já lhe dei meu corpo
Minha alegria
Já estanquei meu sangue
Quando fervia
Olha a voz que me resta
Olha a veia que salta
Olha a gota que falta
Pro desfecho da festa
Por favor
Deixa em paz meu coração

Scanned with CamScanner

Que ele é um pote até aqui de mágoa
E qualquer desatenção
Faça não
Pode ser a gota d'água

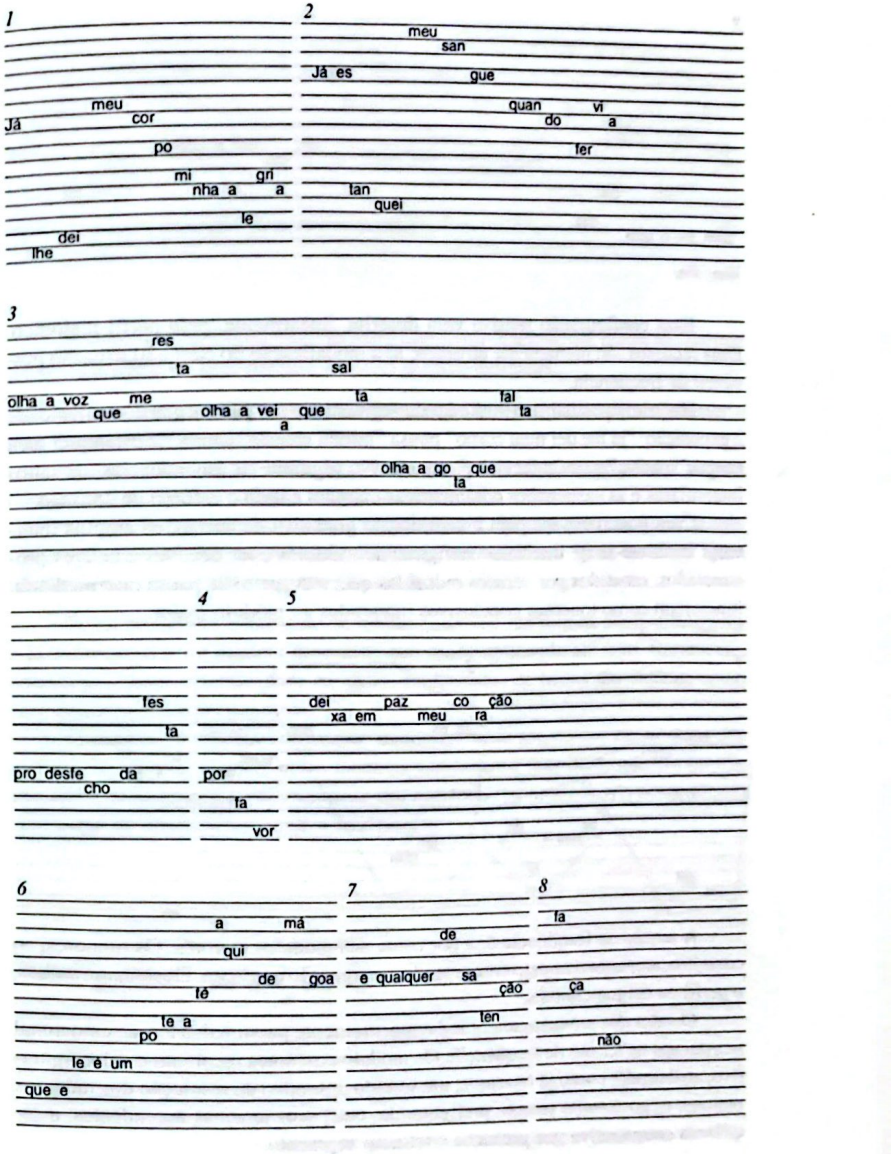
Ainda na esteira da disjunção amorosa, Chico às vezes trabalha a qualidade da paixão vivida, explorando a variação tensiva do mesmo sentimento de falta. É o caso de *Gota d'Água*, composição concisa e concentrada que descreve um estado emocional extremamente delicado.

Gota d'Água faz parte de peça homônima, na qual seus conteúdos se expandem do núcleo afetivo para a dimensão social e para a questão política da dominação. Também encontra grande ressonância na conjuntura brasileira de 1976 quando o binômio sofrimento/opressão imperava sem perspectiva de superação. Por intermédio de *Gota d'Água*, a classe média dava seu alerta e fazia sua ameaça velada ao regime político.

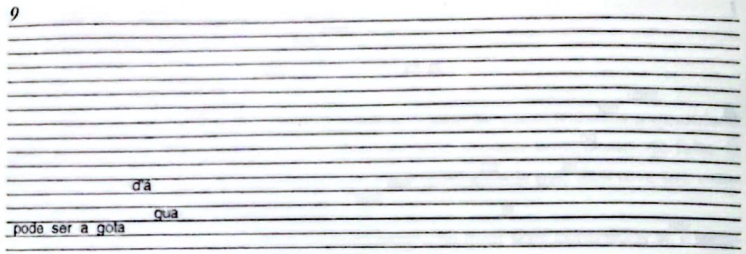
Assim como *Pedaço de Mim, Gota d'Água* tem um núcleo de sentido sólido, independente da época e da própria peça teatral. Retrata um estado de sofrimento passivo, representado pela *mágoa*, que pode, a qualquer momento, tornar-se força ativa de desagravo, caso o grau de tensão passional exceda um limite suportável. Nessa possibilidade de transcendência reside o tom de ameaça que se define mais pela quebra de passividade do que por uma atuação diretiva. Mais revolta do que vingança programada.

No jogo afetivo relatado, só o enunciador (masculino ou feminino) cumpre sua parte do contrato subjetivo que dita as linhas de reciprocidade da relação conjugal. Se esse contrato só existe na cabeça do enunciador, nem por isso deixa de criar uma imensa expectativa quanto ao seu cumprimento. É a confiança de toda uma vida depositada em suas leis imaginárias. Seguindo à risca essa linha de conduta, o enunciador oferece seus valores mais caros: o "corpo", a "alegria", o amor e a contenção resignada frente aos embates da vida. O enunciatário, em troca, só faz o que deveria não fazer de acordo com a expectativa de reciprocidade do locutor. Resultado: decepção e sentimento de ofensa, ambos em estágio avançado no momento descrito pela composição. O enunciador perde o que tinha, inclusive a capacidade de confiar, e se converte num foco de tensão passional no limite da tolerância. É a mágoa, até certo ponto domesticada, mas que pode, a qualquer instante, transformar-se em ação impetuosa (cf. Greimas, 1983).

A situação é delicada, pois o rompimento sistemático do contrato da parte do enunciatário provoca no enunciador um sentido de injustiça que o libera, igualmente, de cumprir sua parte no *acordo tácito*. É quando o enunciador incorpora um /poder/ revoltar-se cuja realização depende do acréscimo de um simples /querer/. É quando a paixão equivale à iminência de ação.



9

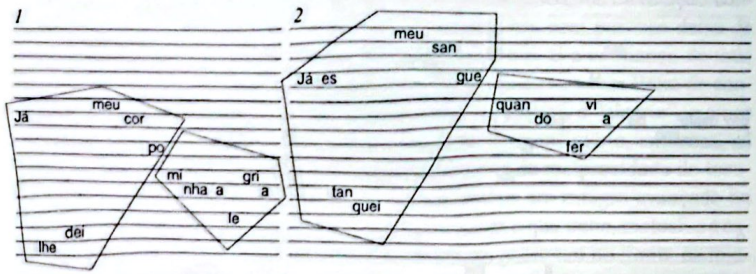


Tom: SIm

Essa configuração tensiva vem descrita, linearmente, pelo perfil melódico. Dois recursos são plenamente ativados: a) a modalização do /ser/ e b) a tensão passional de freqüência.

No primeiro caso, a melodia é toda segmentada por pausas que dão solenidade à exposição; "já lhe dei meu corpo" pausa "minha alegria" pausa "já estanquei meu sangue" pausa "quando fervia" pausa etc. No segundo, as ascendências, os saltos intervalares e as suspensões continuativas mantêm cálido o esforço de emissão.

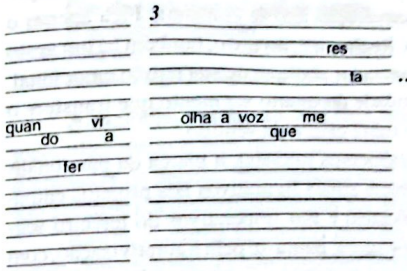
Com pouco espaço para a assimilação gradativa da tensão, os amplos intervalos instalam-se de imediato configurando módulos com declives e aclives pronunciados, rebatidos por versões reduzidas que, a despeito da pausa intermediária, funcionam como tonemas conclusivos integrados ao módulo maior.



A tensão de freqüência fica por conta dos módulos maiores. Os menores, ao contrário, atenuam o ímpeto descrevendo a resignação implícita. Desenham, ambos, o perfil da mágoa contida.

O valor dos módulos maiores é eminentemente passional: a tensão emocional se estampa na tensão de freqüência. Os módulos menores recobram o valor figurativo, atribuindo, como já frisamos, um sentido entoativo de resolução dos módulos maiores e, ao mesmo tempo, prefigurando, com seus tonemas ascendentes, a seqüência enumerativa que preenche o terceiro segmento.

3



A cobertura melódica deste terceiro segmento descreve um momento em que algumas tendências do conteúdo do texto já estão definidas:

a) o enunciador vai entregando tudo o que tem de melhor para alimentar a vida do enunciatário e fazer sua "festa";

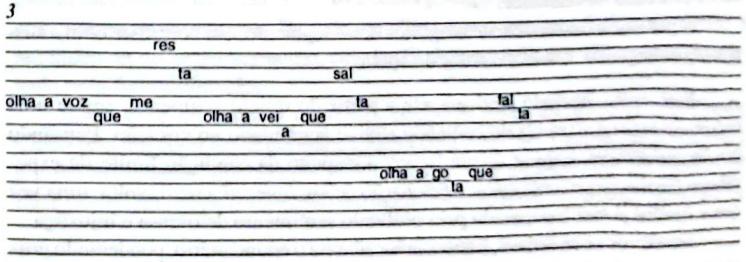
b) com isso, vai perdendo seus atributos fundamentais, inclusive a própria energia física. Perde o corpo, a alegria, o calor vital e a voz;

c) a perda dos valores físicos e eufóricos corresponde ao aumento de tensão disfórica em nível físico e psíquico. É a "veia que salta" e a "gota que falta" para ultrapassar a capacidade de contenção da dor.

Perda de valores e aumento de tensão passional são termos compatibilizados e já padronizados no modelo descritivo que venho aplicando até aqui. Raramente, entretanto, temos oportunidade de vê-los explicitados de forma tão didática como se a teoria pudesse ser exemplar.

Examinando o encaminhamento melódico desse segmento, verificamos que a tensão é mantida elevada pelos tonemas ascendentes mas dentro de um projeto entoativo de enumeração asseverativa, em que todos os motivos vão descendendo no campo de tessitura buscando a finalização.

3



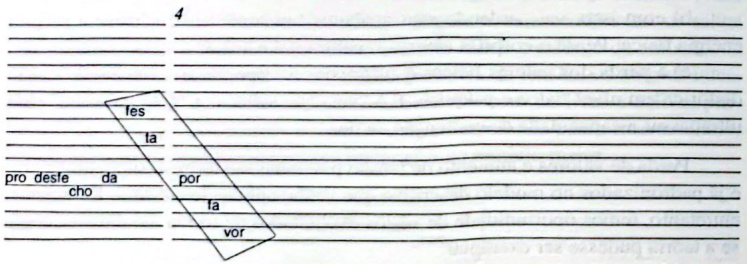
Scanned with CamScanner

O salto passional dos tonemas ascendentes não permite, porém, a realização plena do projeto entoativo pois que a asseveração não se consuma. Fica apenas o gesto descendente de motivo para motivo. Realmente, no texto, também há um gesto de resignação sem que, no entanto, o enunciador abdique de sua tensão emocional.

Tudo isso vem justificar a singularidade do quarto segmento que transfere o material inusitado da segunda parte para outra esfera de sentido.

Durante a primeira parte (os três segmentos iniciais), a marca da passionalização é preponderante, embora já despontem sinais figurativos nos projetos entoativos (conturbados pelos tonemas ascendentes) e nos imperativos do terceiro segmento. A segunda parte, que examinaremos agora, pauta-se pela figurativização, com todas as seqüências melódicas engrenadas, mantendo a passionalização em plano de fundo. A transição está inteiramente concebida nas três notas do quarto segmento:

a) em primeiro lugar, elas consumam a asseveração, que vem sendo programada e postergada desde o segmento anterior, seqüencializando-se com seu tonema:



b) a partir deste quarto segmento, o imperativo, que vinha desempenhando função descritiva no sentido de criar a atmosfera do drama, adquire a forma de *apelo* e a cena passa a ter uma história daí em diante, instaurando um presente enunciativo em que os gestos melódicos misturam-se com os gestos visuais provocando um efeito profundo de realidade;

c) por fim, a descendência categórica deste segmento, em contraste com a suspensão do seguinte, ressalta o ardor do apelo.

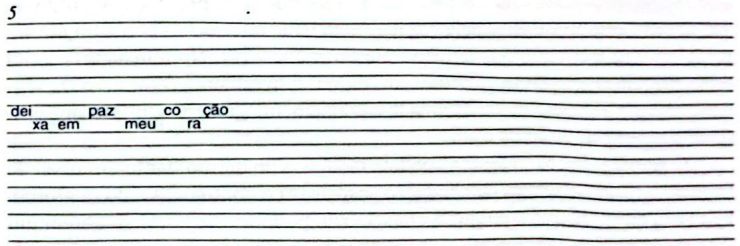
Esse apelo, iniciado efetivamente a partir do quinto segmento, segue uma ordem de razão dissociada do conteúdo afetivo acumulado no coração. Pensando em termos modais, trata-se de um /saber/ a respeito da condição limite da experiência passional que tenta evitar a detonação de um /querer/ a reviravolta, uma vez que o /poder/ já está franqueado pelo profundo sentimento de ofensa e injustiça.

Dando voz a este /saber/, o enunciador adverte o enunciatário, ponderando possíveis conseqüências do próprio estado passional, como se este fugisse ao controle:

Deixa em paz meu coração
Que ele é um pote até aqui de mágoa
E qualquer desatenção
Faça não
Pode ser a gota d'água

A melodia, entretanto, vai deixando vestígios da qualidade da emoção em jogo, alternando o tom monocórdio da recomendação (/saber/) com as inflexões acentuadas da paixão, representada aqui pelo desejo contido (um /querer/ mantido sob controle): a disforia traduzida em mágoa.

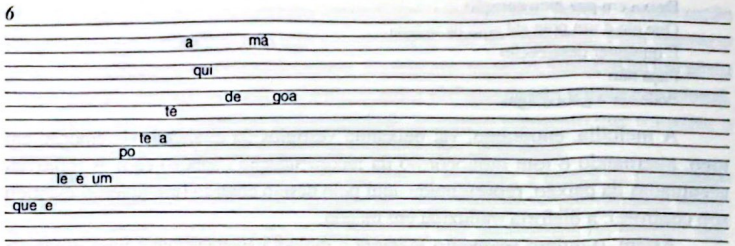
Assim, o quinto segmento mantém a melodia suspensa com uma oscilação quase imperceptível de um semitom representando as variações da entoação coloquial. Essas freqüências, cobrindo o núcleo central do apelo e da advertência, descrevem a tensão elevada mas estável. Expressa o esforço da voz quase embargada que obedece a um controle declaradamente tênue. Funciona, ao mesmo tempo, como último apelo e primeiro sinal de ameaça. O imperativo é passivo mas carregado de implicações ativas.



A longa pausa que segue o quinto segmento reforça o caráter de finalização próprio do estado passional. A suspensão do tonema deixa alguma coisa no ar, um sinal de continuidade. A harmonia atua, durante a pausa do canto, com um movimento ascendente na linha do baixo e com a passagem do acorde menor para maior com sétima de dominante. Há todo um clima especialmente criado para receber a ascendência do sexto segmento, cujo perfil delineia uma posição altamente motivada pela figurativização.

Com esse movimento melódico, estendido sobre um texto de encomenda, Chico sela um contrato de confiança, agora com o ouvinte. Para dar nova vitalidade à linha ascendente, tipicamente passional, recorta a melodia com um modelo de frase já consagrado pelo uso cotidiano numa orientação entoativa muito semelhante.

6

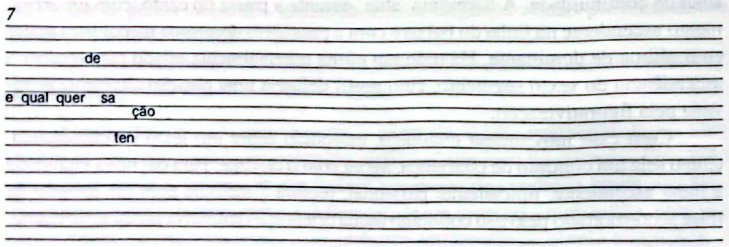


Uma frase com essas características restitui o momento enunciativo com muita fidelidade. Para se dizer "até aqui" é necessário estar num tempo e espaço presentes e que o próprio corpo seja a referência para o gesto (do dedo indicador riscando o pescoço ou a testa). Na verdade, são dois gestos, um entoativo e outro manual, que se igualam na ascendência.

Se lembrarmos que para haver canção já temos que contar com um primeiro nível de figurativização, o da voz presente, a explicitação da presença do corpo — que, de resto, está pressuposto pela voz mas raramente referido — constitui um segundo nível de motivação que reforça a ilusão enunciativa. Num instante crucial como este, em que a paixão se define em mágoa, o tratamento figurativo do segmento oferece um lastro de credibilidade extremamente generoso, pois a dor passional está presente de corpo e voz.

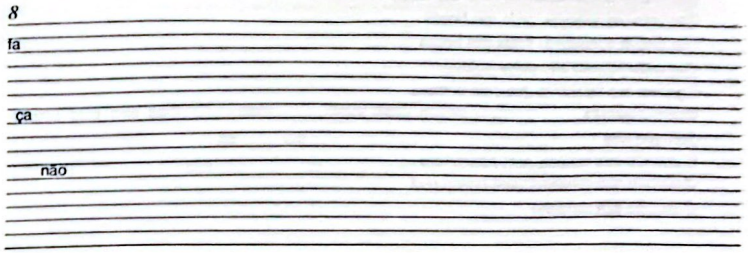
O sétimo segmento retoma a conduta melódica do quinto, tanto em nível de freqüência como em termos de condução suspensiva e continuativa do contorno. Se a linha não é idêntica é porque a emoção não permite. As notas se abrem um pouco mais em torno do mesmo eixo, mantendo a altura final e a rima. É a advertência que prossegue na trilha do /saber/, interrompendo a paixão comprometida do segmento anterior.

7



Mas, no oitavo segmento, o lado que implora ressurge na forma do /querer não fazer/ (algo em torno da noção de "abulia ativa" — Greimas, 1976, p. 81), partindo do ponto mais agudo de tensão emotiva e executando um imperativo que é bem mais um pedido que uma ordem.

8

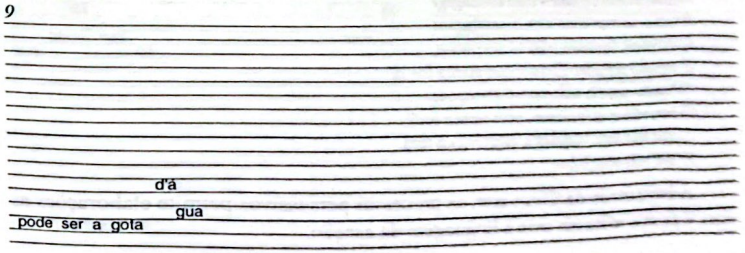


Este segmento de três sílabas, interceptando a linha melódica, não pode deixar de ser considerado a contrapartida do quarto segmento, com a mesma configuração modal, embora pertença a um contexto de tensão mais elevada e sua afirmação seja mais categórica.

A essa altura, pode-se dizer que, de maneira alternada, os segmentos 4, 6 e 8 manifestam a paixão contida representada pelo /ser/ e pelo /querer não fazer/, enquanto os segmentos 5, 7 e 9 manifestam a paixão em vias de se transcender e de se converter em ação. Os primeiros descrevem o contorno da mágoa. Os últimos, da revolta e da ameaça camufladas pela advertência (/saber/).

De fato, o nono segmento aplica o tom suspensivo e controlado do quinto e do sétimo numa região de tessitura especialmente grave, quase austera, para uma suspensão. Funciona, assim, como a afirmação decisiva de tudo o que ocorreu antes. É a possibilidade, muito próxima, de transbordar o estado passional com apenas uma gota a mais de mágoa. Essas notas no grave têm um sentido de último aviso.

9



Scanned with CamScanner

O Que Será

O que será que será
Que andam suspirando pelas alcovas
Que andam sussurrando em versos e trovas
Que andam combinando no breu das tocas
Que anda nas cabeças, anda nas bocas
Que andam acendendo velas nos becos
Que estão falando alto pelos botecos
E gritam nos mercados que com certeza
Está na natureza
Será que será
O que não tem certeza, nem nunca terá
O que não tem conserto, nem nunca terá
O que não tem tamanho

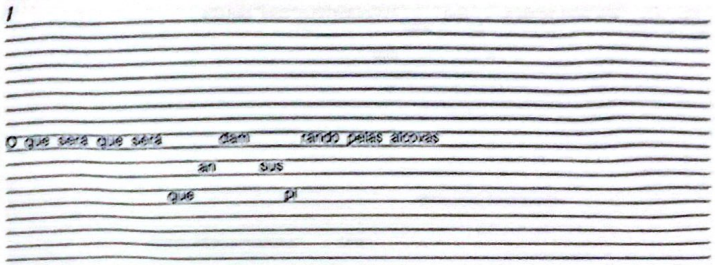
O que será que será
Que vive nas idéias desses amantes
Que cantam os poetas mais delirantes
Que juram os profetas embriagados
Está na romaria dos mutilados
Está na fantasia dos infelizes
Está no dia-a-dia das meretrizes
No plano dos bandidos, dos desvalidos
Em todos os sentidos
Será que será
O que não tem decência, nem nunca terá
O que não tem censura, nem nunca terá
O que não faz sentido

O que será que será
Que todos os avisos não vão evitar
Porque todos os risos vão desafiar
Porque todos os sinos irão repicar
Porque todos os hinos irão consagrar
E todos os meninos vão desembestar
E todos os destinos irão se encontrar
E mesmo o Padre Eterno, que nunca foi lá
Olhando aquele inferno vai abençoar
O que não tem governo, nem nunca terá
O que não tem vergonha, nem nunca terá
O que não tem juízo

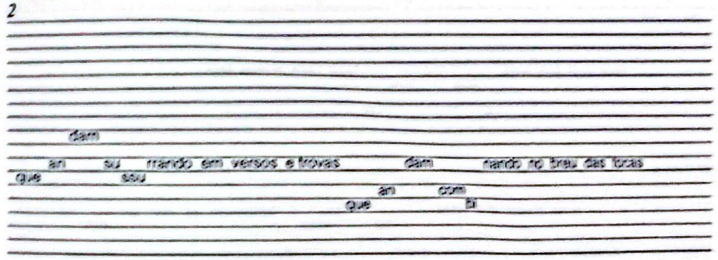
A intimidade de Chico com os processos persuasivos permite elaborações as mais lúdicas e eficazes com a linguagem da canção.

Ainda em época de regime ilegítimo e truculento, o compositor concebeu um plano melódico para que o texto pudesse transmitir significações bem além de seus recortes. O resultado foi *O Que Será (À flor da Pele)*.

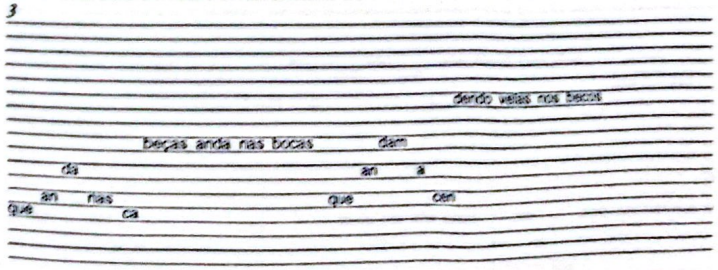
1



2



3



Scanned with CamScanner

4

ta
tão lan allo pelos botecos tam cados que com certeza
es do gri nos
e mer

5

na
tá na
es tu
reza será que será não teza nem nunca terá
que tem
o cer

6

não serto nem nunca terá não ma
que tem
que tem
o ta nho
o con

7

O que será que será dos visos não vão evitar
to os
que a

8

to
que dos risos vão desafiar to sinos irão repicar
por os
que dos
por os

9

ninos vão desembestar
hinos irão consagrar dos
to to os
que dos e me
por os

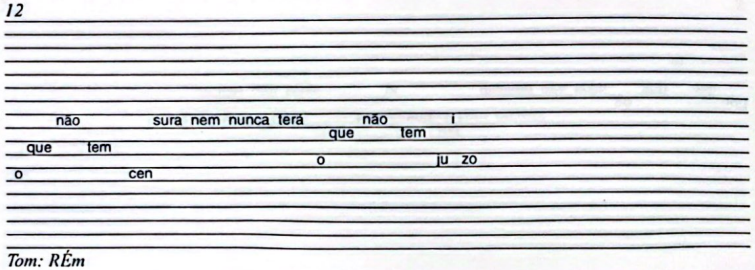
10

dos
to os tinos irão se encontrar mo o temo que nunca foi lá
e des mes pa
e dre e

11

do a
lhan que
o le in
temo vai abençoar não vemo nem nunca terá
que tem
o go

12

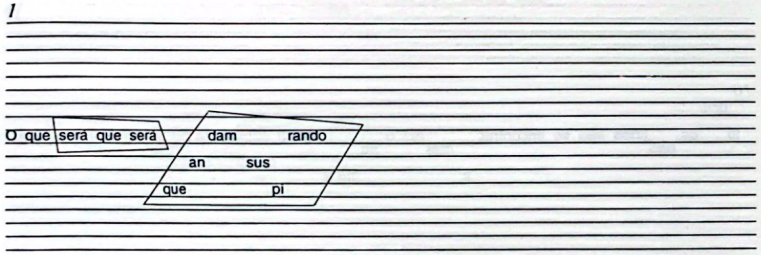


Tom: RÉm

Essa composição apresenta os processos persuasivos dispostos em estratos que, evidentemente, atuam de modo simultâneo e regular, dando impressão de que a mensagem principal está na letra. Realmente há mensagens na letra mas seu sentido é conduzido pela melodia. Vejamos.

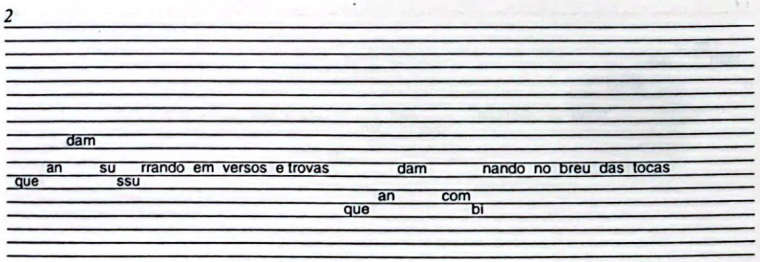
Num primeiro estrato, Chico propõe dois motivos de indagação fortemente integrados numa progressão invariável:

1



São duas formas de interrogação, uma suspensiva e outra com tonema ascendente, que, em sucessão, podem compor uma só unidade como aparece na maior parte da música.

2



A insistência obstinada nesses motivos poderia caracterizar um caso de tematização. Examinando melhor, porém, essa hipótese não se sustenta:

a) não há indícios de modalização do /fazer/. As pulsações não chegam a provocar estímulos somáticos e nem mesmo visam a uma identificação de gênero;

b) o tema melódico não corresponde à configuração de um tema de conteúdo (investimento semântico de uma personagem, de um objeto ou de um valor qualquer), a não ser à própria interrogação que faz parte do processo de figurativização;

c) a base interrogativa do motivo é indisfarçável, se não pelo contorno em si, no mínimo pela integração com o texto. Ao invés de tematização, trata-se de enumeração entoativa de dois módulos interrogativos.

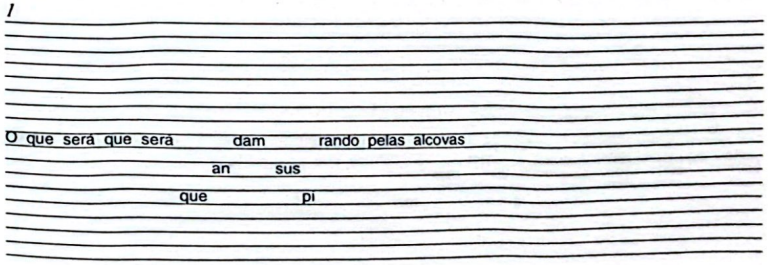
Temos, assim, um primeiro nível de elaboração: pequenas unidades entoativas alinhavam todo o percurso da canção num estrato figurativo primário, em que as perguntas retinem como as de um jogo infantil de adivinhação em que o camuflado é, por vezes, mais patente que o expresso.

A cristalização do ritmo (duração) e do perfil melódico desses dois motivos, ou seja, sua imutabilidade nesses níveis, transforma-os em unidades coesas suscetíveis de serem manobradas e opostas entre si em outro estrato de significação mais amplo. Podemos observar, então, que os motivos vão se deslocando no campo da freqüência de modo que as tensões ora se atenuam ora se agravam.

Se pensarmos que as indagações do texto buscam uma resposta esquiva e constantemente postergada e que a melodia cresce em tensão criando diferentes matizes para a pergunta, talvez possamos identificar um sentimento de falta qualificando o estado em que se encontra o enunciador. A partir das gradações de freqüência, captamos o comprometimento emotivo de quem faz a indagação.

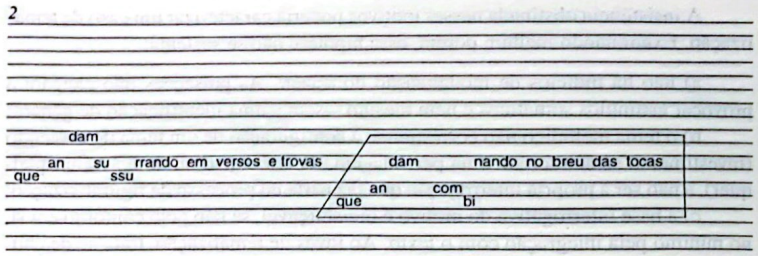
Nos dois primeiros segmentos, os motivos se desenrolam em região média de tessitura, realizando uma pequena distensão na seqüência final do segundo.

1



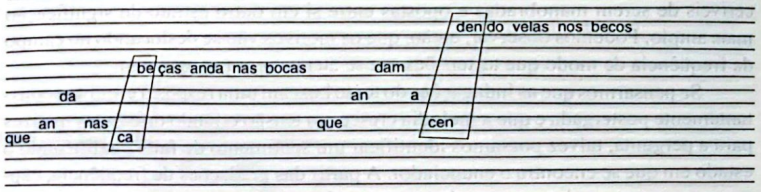
Scanned with CamScanner

2



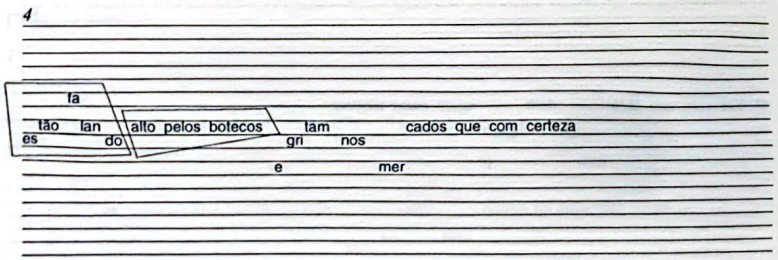
O registro torna-se mais agudo a partir do salto de cinco semitons da linha curva para a linha reta do primeiro fragmento (terceiro segmento), salto este que se amplia para sete semitons durante a segunda seqüência deste mesmo segmento.

3



Ao atingir o quarto segmento, o próprio motivo em curva já está quatro semitons acima, compatibilizando-se com o nível de tensão, enquanto a linha reta da melodia seguinte começa a perder altura anunciando o movimento de distensão.

4

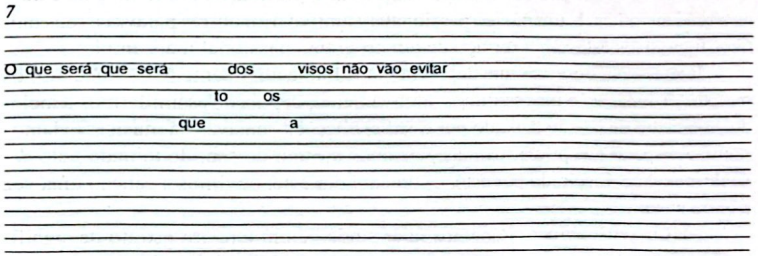


Essa oscilação de freqüência transcorre sobre acordes menores que vão se alternando em movimento circular e descrevendo, cada um, uma descendência cromática do oitavo ao sexto grau. Tudo isso contribui para o efeito passional e para a caracterização modal da melodia no âmbito do /ser/.

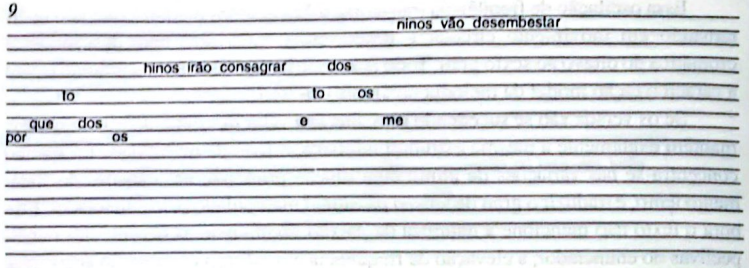
Se os versos vão se sucedendo sem alterar o valor de conteúdo e as perguntas mantêm exatamente a mesma estrutura motívica, o foco de mobilidade do sentido concentra-se nas variações de altura cuja função principal, nas canções de andamento lento, é traduzir o grau de tensão passional manipulado pelo enunciador. Embora o texto não mencione a natureza da paixão vivida nem as ocorrências introspectivas do enunciador, a elevação de freqüência e o esforço de emissão decorrente acusam a existência de um transtorno íntimo provocado pela falta de algo. É a disforia, fruto da disjunção com os valores mais caros, que se converte em sofrimento passional e só se manifesta pelo tom de voz, mais tenso ou menos tenso. É como a intensidade do grito que traduz, em escala regredida, a intensidade da dor física.

A exploração consciente desse plano passional de significação tem pelo menos duas comprovações, uma dentro da própria versão interpretada por Chico (que tem Mílton Nascimento como convidado) e outra na versão de Mílton Nascimento (que tem Chico como convidado). No primeiro caso, a repetição derradeira da melodia, que contém a última variante do texto, pratica-se cinco semitons acima, como que a fortalecer o núcleo passional com um reforço extra de tensão.

7



O clímax dessa solução é atingido no nono segmento quando a voz extensa de Mílton Nascimento vai ao encontro das notas mais agudas do campo de tessitura, aumentando sensivelmente o impacto da canção pelo envolvimento passional revelado.



A segunda comprovação está na outra versão do texto preparada de colher para a dicção de Mílton Nascimento (*Gerais*, Emi-Odeon, 1976). Aqui, toda a letra se volta para o universo interior do intérprete. As perguntas são pronunciadas a partir dos sentimentos pessoais e das inquietações subjetivas. O próprio subtítulo da composição é tributário desse outro viés: *O Que Será* (*À flor da Pele*). Nesta versão, o rendimento das manobras melódicas ascendentes é, evidentemente, muito maior, pois a paixão já explícita no texto ressoa fundo e sem disfarce nas freqüências agudas.

Em resumo, combinando as unidades interrogativas — que assinalavam um primeiro estrato de significação em nível figurativo — em seus diferentes níveis de freqüência, Chico obteve um segundo estrato de significação em termos de caracterização melódica de um núcleo passional disjuntivo. Em outras palavras, seus motivos figurativos estavam a serviço de um programa passional mais amplo.

Interessante observar que depreendemos intelectualmente (e de imediato) os motivos de indagação mas sentimos, afetivamente, depois de assimilarmos a melodia, um rastro de paixão deixado por essas oscilações tensivas da música. Falamos muito a respeito dos primeiros mas gostamos mesmo do sentido tomado pelo *devenir* melódico. Inspirado por este, e somente por este, ouvimos a canção uma vez e outra e outra...

Mas isso não é tudo. Podemos falar ainda de um terceiro estrato de significação que faz do programa passional um novo projeto figurativo.

Antes, porém, uma questão de princípio. A enunciação-padrão da linguagem oral obedece a pelo menos três fases entoativas: uma fase inicial de ascendência, associada, em geral, à introdução da temática (condição da comunicação); uma fase de declínio asseverativo, na qual, em geral, se alojam os conteúdos opinativos ou mesmo o objetivo central da comunicação; e, por fim, a fase mais significativa que corresponde ao tonema. Este pode confirmar ou comprometer todo o significado construído anteriormente.

A primeira fase de um percurso entoativo, assim como os processos passionais, reveste-se de tensão, embora não se refira necessariamente a uma questão emotiva. Sua tensão é, antes, indicativa de continuidade, servindo, entre outras coisas, para manter acesa a atenção do ouvinte. Do mesmo modo, em contrapartida, a descendência entoativa anuncia proximidade de finalização ainda que esta possa ser adiada indefinidamente por novas ascendências. O tonema define de vez o jogo entoativo fisgando, diretamente na fonte enunciativa, a modalidade que norteia a relação entre o sujeito e seu discurso. Pelos tonemas, reconhecemos não só as afirmações, as interrogações, as suspensões mas também as hesitações, as insinuações, os apelos e outras sutilezas da linguagem oral (Tomás, 1966, p. 69). Dispositivo extremamente funcional, os tonemas podem ser observados toda vez que se configure um sentido melódico. Daí sua alta incidência de emprego no campo da canção.

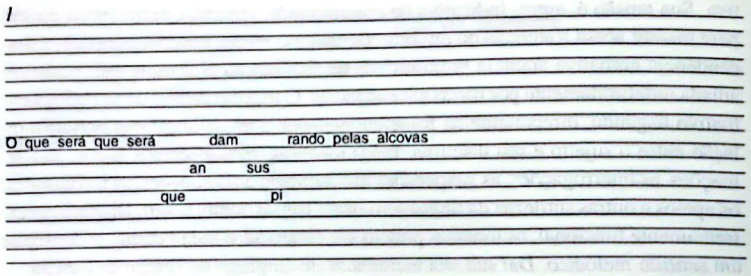
Tomando por base essas considerações sobre a enunciação padronizada pelo uso universal da entoação (entendendo por universal as línguas mais utilizadas em canção de mercado, para não esticarmos demais o assunto), podemos tentar compreender uma outra sensação que nos achega quando ouvimos *O Que Será*: em meio à saraivada de perguntas desenha-se uma afirmação cristalina.

De fato, em termos macroscópicos, as três estrofes propostas nessa canção perfazem, cada uma, as três fases entoativas da enunciação. Do início ao terceiro segmento, delineia-se a fase da ascendência que ainda perdura durante o quarto, entrando em fase de declínio total no segmento 5. Apenas o último verso, localizado na seqüência final do sexto segmento caracteriza o tonema.

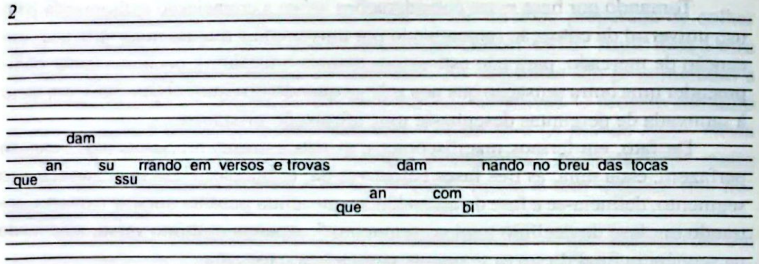
A primeira fase, de ascendência, corresponde à introdução de temática. Todas as estrofes perguntam por algo não respondido enquanto substância, mas fartamente definido em sua função integradora e em sua energia irreprimível. Além disso, oferecem dados sobre a origem desse algo nos espaços velados da vida (nas alcovas, no breu das tocas, nos becos), sobre seus autores na figura dos visionários mais inspirados (amantes, poetas, profetas) ou dos marginalizados (mutilados, infelizes, meretrizes, bandidos, desvalidos) e sobre seu estado presente de ebulição, unindo a todos numa investida irrefreável, uma espécie de anseio comum já devidamente celebrado, consagrado e abençoado. Este algo oculto, plenamente definido, é o objeto das três primeiras fases enunciativas que cobrem aproximadamente os oito versos iniciais de cada estrofe, ocupando os quatro primeiros segmentos melódicos:

Scanned with CamScanner

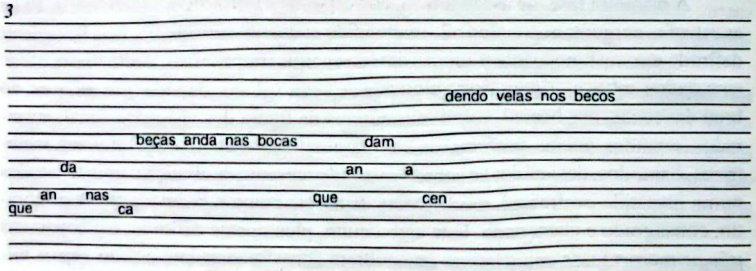
1



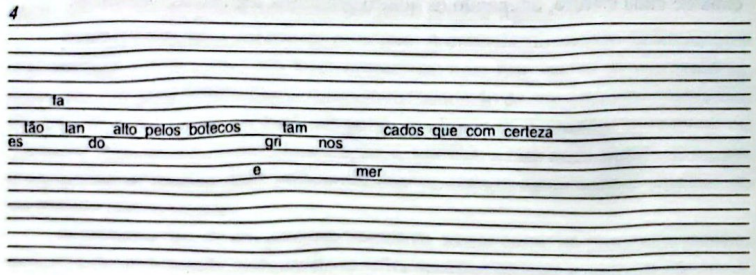
2



3



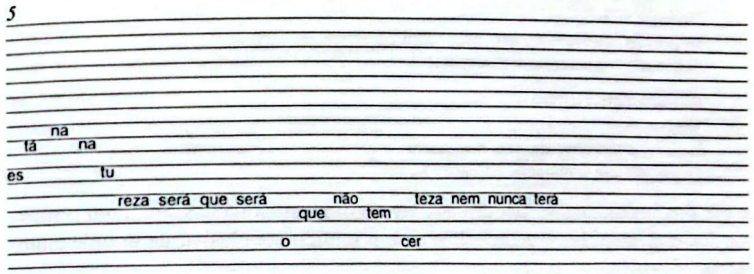
4



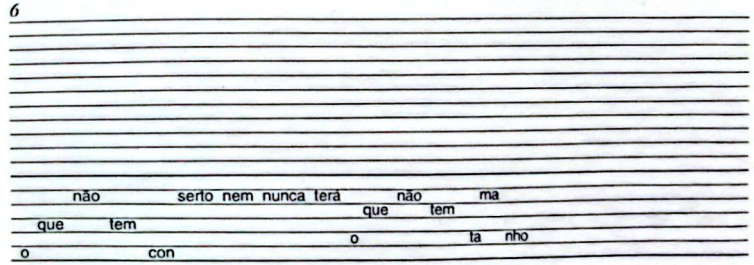
A segunda fase enunciativa, a fase descendente, corresponde à informação propriamente dita que sobrevém quando já foi construída uma base ou um consenso para a comunicação. É a fase dos conteúdos opinativos ou das mensagens particulares que constituem a própria razão da comunicação.

Podemos observar que, a partir do quinto segmento de *O Que Será*, inicia esta segunda fase enunciativa com os motivos roçando os pontos mais graves da tessitura.

5



6



Pois, imediatamente, o alvo das perguntas se desloca, em todas as estrofes, do anseio comum para o inimigo comum. Agora, o enigma deve ser decifrado pelas qualidades negativas do antiobjeto. Trata-se de algo definido pela falta de virtudes eufóricas, por não ter "certeza", nem "conserto", nem "decência", nem "censura", nem "governo" e nem "vergonha". E o texto vai mais longe em seus recortes. Além de não ter as citadas virtudes, este algo jamais as terá. Ora, apesar de manter a estrutura interrogativa que ordena o primeiro estrato de significação, o texto utiliza a descendência para proceder a um julgamento plenamente asseverativo (cf. segmento 6) estendendo-se, inclusive, em prejulgamento ("nem nunca terá").

Do mesmo modo que o enunciador celebra e consagra o anseio dos visionários e dos marginalizados, de outra parte, desqualifica o inimigo comum e assume posição narrativa definida.

Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner

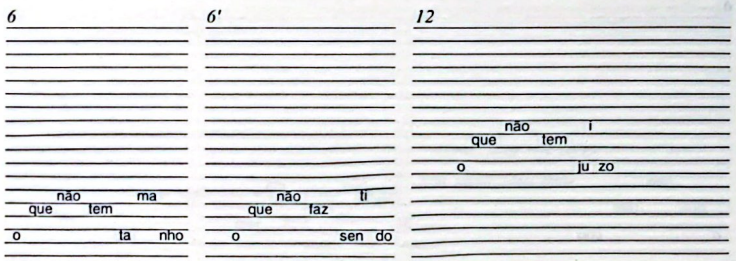
Tudo ocorre como se, nas três estrofes, os oito primeiros versos introduzissem a primeira fase enunciativa, os quatros versos seguintes, a segunda fase opinativa,

Está na natureza
Será que será
O que não tem certeza, nem nunca terá
O que não tem conserto, nem nunca terá...

Em todos os sentidos
Será que será
O que não tem decência, nem nunca terá
O que não tem censura, nem nunca terá...

Olhando aquele inferno
Vai abençoar
O que não tem governo, nem nunca terá
O que não tem vergonha, nem nunca terá...

e, por fim, os últimos versos de cada versão lingüística fechassem, com o tonema descendente sobre o acorde de tônica, o sentido conclusivo da grande enunciação entoativa:



Assim, a tensão passional que elevou a melodia na formação do segundo estrato de significação participaria apenas da primeira fase entoativa de um desenho enunciativo que abrange o percurso melódico de toda a estrofe.

Temos então, para resumir, uma possibilidade de leitura desta canção em três estratos de significação:

a) primeiro estrato baseado no processo figurativo em sua forma mais simples;
b) segundo estrato baseado no processo passional;
c) terceiro estrato baseado no processo figurativo em sua forma mais complexa.

Este terceiro é alinhavado com as tendências do segundo que, por sua vez, é alinhavado com as unidades interrogativas do primeiro.

Convém lembrar, finalizando, que não há estrato exclusivo de significação. A depreensão de um processo persuasivo mais abrangente não suprime a vigência plena dos demais. Os níveis são sempre partes da análise, nunca da canção.

DICÇÃO DE CAETANO VELOSO

Caetano Veloso compreendeu todas as dicções da canção popular brasileira. As que destacamos aqui e as outras. Fascinado por João Gilberto, talvez por isso mesmo, Caetano transformou-se em seu antípoda. Enquanto João Gilberto filtra os diversos momentos da canção popular numa dicção única, a sua própria, Caetano, ao compor e ao interpretar, prefere viajar pelas dicções dos outros cancionistas, encarnando seus dons. Gosta de ser Jorge Ben Jor, Roberto Carlos, Chico Buarque, Carmem Miranda, Vicente Celestino, Peninha, João Gilberto, gosta de ser um pouco de cada um. Quando volta a ser Caetano, sua obra está miscigenada e fortalecida por muitas dicções. Isso sem contar a constante absorção que faz da música popular internacional, dos Beatles a Michael Jackson, de Mick Jagger a Prince, passando por Bob Dylan, Bola de Nieve, Bob Marley, Stevie Wonder. Caetano libertou a canção brasileira de qualquer padrão provinciano, inaugurando uma nova era lastreada por uma vasta e fecunda produção. Todo jovem cancionista pós-1970, com alguma coisa a dizer, tem em Caetano um modelo.

Refratário a qualquer enquadramento descritivo, incluindo este que faço aqui, Caetano reuniu seus traços pessoais num gesto artístico tão amplo e fora de época (e de país) que deu certo. Ou melhor, deu a volta e tocou o "avesso do avesso". Rejeitou um consenso sobre a canção e atingiu uma canção de consenso. Seu êxito esteve sempre ligado à amplitude do gesto artístico com o qual cruzou várias vezes o campo da experimentação sem deixar de atingir, para além dele, um *ethos*, superior à técnica, já plenamente configurado na dicção de um Tim Maia, de um Jorge Ben Jor ou de um Roberto Carlos.

Suficientemente hábil para compor e interpretar qualquer tipo de canção, Caetano salta de um extremo a outro revertendo toda expectativa em torno de sua obra e obedecendo unicamente aos impulsos internos de criação. Não há qualquer padrão de gênero, estilo, letra ou musicalidade que resista por muito tempo em sua produção, como se todas as formas fossem o mínimo indispensável para se expressar em canção. De outra parte, como se a canção fosse a extensão mais bem acabada das oscilações do mundo subjetivo e só com essas mantivesse compromisso.

Os fatos do mundo exterior freqüentam as canções de Caetano apenas ao adquirirem valor subjetivo e nunca ultrapassam essa medida. Mesmo quando compõe à maneira de um outro autor, ele o faz imbuído internamente de sua dicção. Ao que tudo indica, há uma faixa contínua ligando Caetano — enquanto personali-

dade, personagem e visão de mundo original — a suas composições e interpretações, numa interdependência muito mais acirrada do que a que preside normalmente esse tipo de relação. Nesse sentido, é especialmente importante, em seu caso, destacarmos alguns traços de personalidade que, assimilados em seu gesto artístico e impregnados em sua obra, lançam pistas sugestivas a respeito de sua dicção em particular e, mais amplamente, a respeito do tipo de aptidão e de competência desenvolvido pelo cancionista em geral: a) disforia da cristalização, b) euforia da singularidade e c) desespecialização.

Disforia da cristalização

Em toda a trajetória de sua carreira, Caetano sempre esquivou-se de idéias, personagens ou dados culturais que tendessem à estereotipação. Despontou como integrante do grupo de letristas e músicos contestadores que se insurgiam contra o consenso geral representado pela classe dominante. Muito cedo, porém, percebeu as duas faces da mesma moeda, a oposição fundada em mentalidade comum e o consenso instalado na própria concepção maniqueísta de direita/esquerda. Enterrou sua imagem de contestador político e adotou uma estética (no sentido empregado por ele próprio em seu discurso no FIC realizado no TUCA em 1968) sintonizada com a modernidade internacional (Beatles, Rolling Stones, Jimmi Hendrix), com os avanços tecnológicos (conjuntos elétricos) e com as dicções esquecidas ou desprezadas pela MPB, como a de Vicente Celestino, Carmem Miranda, Araci de Almeida, Jorge Ben Jor e Roberto Carlos. Foi a época da tropicália. Sua lucidez e agilidade para se deslocar das posições expostas à cristalização chamou a atenção de vários setores da vanguarda erudita que viam em suas criações uma ponte entre a arte de elite e a arte popular. Não era bem isso e Caetano começou a produzir canções bonitas para o mercado de disco e para os programas de auditório, visitando o Chacrinha e a jovem guarda. Em fase de abertura política, meados da década de 70, quando havia grande expectativa com relação ao pronunciamento dos ídolos da década anterior expatriados pelo regime, Caetano não falava, só dançava e cantava. Quando parecia ter abandonado de vez a palavra falada, iniciou uma saraivada de pronunciamentos, durante os *shows* e pela imprensa, atacando não o regime mas a crítica que, naquele instante, prejudicava sensivelmente o trabalho dos artistas, avaliando não as produções mas sua orientação ideológica. Decididamente, Caetano sempre preferiu a independência (/poder não fazer/) à liberdade (/poder fazer/).

Mas nem só por intermédio de macrogestos manifesta-se a disforia da cristalização em Caetano. Tudo o que ameace obstruir o fluxo natural da cultura, composto exatamente das diferenças individuais, incomoda sua acentuada pulsão de vida. Ocorre como se as idéias tendessem à formação de quistos enrijecidos, nada favoráveis à independência de criação. Seu pensamento e sua obra vão no sentido

de dissolver constantemente esses quistos, estejam eles associados ao comportamento de toda a comunidade ou a maneirismos de pequenos grupos ou mesmo de pequenas frases. Sua criação requer um caminho livre para circular nos mais variados campos e nas mais variadas dimensões da cultura, ainda que preserve os canais de comunicação popular, se não no tratamento do texto, pelo menos da condução melódica ou na concepção musical do arranjo. E se preserva esses canais, diga-se de passagem, não é em razão de qualquer norma de conduta mas por seguir naturalmente os anseios de sua dicção.

Sua disforia com a cristalização está mais para o impulso subjetivo de uma estética que se redefine a cada criação, a cada época e a cada experiência do que para um programa ou um ato de renovação. Manifesta-se por exemplo em todos os níveis de escolha num processo de composição, desde as metáforas, os enredos, os colóquios ou a própria sonoridade do texto até os perfis melódicos e a base harmônica. Assim como as parábolas, os provérbios e as fábulas vão se cristalizando em nossa mente em decorrência natural de práticas lingüísticas repetitivas ao longo da história, as soluções poéticas e melódicas, que distinguem as canções, também tendem a uma cristalização incômoda; tendem a serem ouvidas em bloco sem distinção de matizes. Daí então a disforia expressa, em geral, pelo tédio das mensagens ou soluções maneiristas que obliteram a singularidade pessoal.

Os maneirismos são típicos das atitudes convencionais mas povoam também, largamente, os movimentos de renovação, as correntes de vanguarda, os pequenos grupos e, a rigor, congregam as marcas inevitáveis de uma época. Não são, portanto, prerrogativas exclusivas de um segmento social ou artístico mas tendências do próprio convívio coletivo que ajudam a estabelecer hábitos e pontos de referência para aumentar o rendimento da interação. Acontece que os maneirismos contêm quase sempre um contrafluxo natural de exacerbação das características coletivas, ou seja, dos sintomas que conferem identidade ao grupo e não ao indivíduo (como, por exemplo, os estereótipos do engajamento ideológico, da vanguarda estética, dos *hippies*, dos *punks*, dos intelectuais ou, ainda, de pequenas turmas que compartilham determinadas opiniões etc.) para, exatamente, distinguir e marcar uma posição qualitativa no ambiente social. Os maneirismos são inevitáveis mas sua inexorável cristalização pode comprometer seriamente a independência de criação.

Tudo ocorre como se Caetano tivesse uma antena especial para captar maneirismos em vias de cristalização, ou pontos de esterilidade no processo cultural, e outra antena voltada para os pontos de efervescência em que as produções fluem com inteireza e espontaneidade, sem conflito artificial, passando pelas frestas da crítica e gerando fatos novos em cumplicidade com o futuro. Munido delas, provoca guinadas desconcertantes na canção brasileira, chamando a atenção ora para os gestos experimentais (Arrigo Barnabé), ora para as intervenções de massa (Tim Maia), ora para o desconhecido (Edith do Prato), ora para o fartamente con-

Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner

sagrado (João Gilberto), ora para o comportamento apolíneo (Augusto de Campos), ora para o dionisíaco (Jorge Mautner), ora para o detalhe (*A Rã*), ora para o universo (*Um Índio*). E, nessas guinadas, freqüentemente vai e volta com tanta rapidez que provoca o efeito de "avesso do avesso". Por exemplo, ao lançar a canção *Podres Poderes* surpreendeu a todos com um pronunciamento que parecia ter abandonado definitivamente. No entanto, o tratamento moderno e incisivo que deu ao texto, à melodia e ao arranjo trouxe um novo impacto, revitalizado em todos os sentidos. Mal absorve com isso o interesse e o encanto do ouvinte já desvaloriza a própria retórica como típica de uma época ultrapassada que só se retoma por permanecerem os seus indícios indesejados:

> Será que esta minha estúpida retórica
> terá que soar, terá que se ouvir por mais zil anos

Enfim, os sinais de cristalização para Caetano nada tem a ver com os fatos consensualmente considerados estereotipados ou conservadores. Trata-se de uma captação subjetiva deflagrada em meio a uma circunstância qualquer de criação ou comunicação, a partir das cartas na mesa. Não é prefixado. A melhor síntese desse seu gesto está na canção *O Quereres* (*Velô*, Philips, 1984).

Euforia da singularidade

A contrapartida da disforia da cristalização é a euforia da singularidade. Mas esta vem igualmente adquirindo uma acepção peculiar na dicção do compositor. A singularidade está mais para a inteireza do gesto do artista que propriamente para a sua originalidade. À frente do novo e do específico estão o único e o especial. A singularidade pode estar no roqueiro, no sambista, no romântico, no *performer*, no experimentalista, no breguista, no passadista, em todos que levam a fundo sua atividade gerando um produto íntegro e fecundo.

A singularidade, dentro de sua obra, toma o viés da iconização, da construção sensitiva do texto (na expressão e no conteúdo), da canção que se transforma, ela própria, em experiência viva. A iconicidade opõe-se (de modo complementar e não exclusivo) à narratividade, conforme já comentamos durante a análise de Chico Buarque. Caetano tende para a primeira enquanto Chico, para a segunda. Se Chico lapida o núcleo passional convertendo as imagens em cenário, Caetano lapida o ícone deixando que a paixão apenas ronde as metáforas tornando-as essenciais. Poucas vezes, este compositor atém-se ao núcleo juntivo (de conjunção ou disjunção), fazendo dele a razão principal da canção (*No Dia em Que Eu Vim-Me Embora* e *Queixa* são exemplos notórios dessas ocasiões). Quase sempre, porém, a questão da separação ou do encontro é um ponto de deflagração ou de decorrência dos conteúdos do texto (exemplo, *Terra, Sampa, Eclipse Oculto, Esse Cara, Remelexo* etc.).

A acepção de ícone, aqui, é muito ampla e, perigosamente, pouco tem a ver com o célebre conceito de Peirce. Geralmente produzidas pelo texto, as formações icônicas são unidades de sentido indecomponíveis que reclamam uma captação em bloco pelos órgãos sensoriais. Apesar da inegável predominância de visualidade (*Trem das Cores, Alegria Alegria*), o ícone pode ser auditivo (*Alguém Cantando*), tátil (*Tigresa, Odara*), gustativo (*Comeu*) e até a mistura literal de todos os sentidos em simultaneidade (*A Tua Presença Morena*).

> A tua presença
> Entra pelos sete buracos da minha cabeça
> A tua presença
> Pelos olhos, boca, narinas e orelhas
> A tua presença...

O ícone pode estar na descrição de um fenômeno completo:

> Luz do sol
> Que a folha traga e traduz
> Em verde novo
> Em folha, em graça, em vida
> Em força, em luz... (*Luz do Sol*)

num gesto físico

> ...Um selvagem levanta o braço
> Abre a mão e tira um caju
> A menina muito contente
> Toca a coca-cola na boca... (*Jóia*)

ou nas reverências relatadas em *Canto do Povo de um Lugar*; o ícone pode ser construído numa forma *haicai* como a que encontramos em *A Grande Borboleta* ou numa integração conjuntiva sem conflito ou tensão:

> Lua lua lua lua
> Por um momento
> Meu canto contigo compactua... (*Lua Lua Lua Lua*)

> Rapte-me camaleoa
> Adapte-me a uma cama boa
> Capte-me uma mensagem à-toa... (*Rapte-me Camaleoa*)

Pode, ainda, desdobrar-se em imagens justapostas (*Lua de São Jorge, Força Estranha, Tropicália*) ou confluir para a construção de uma personagem (*Leãozinho, Um Índio, Tigresa*). Pode transbordar para o plano de expressão, aumentando a motivação do conteúdo. Nesse caso, o ícone é formado basicamente por aliterações e ressonâncias. É a vogal *i* que corta *Cajuína* de ponta a ponta, é a oposição da nasalidade de *n* com a oralidade surda de *p* em *Pipoca Moderna*, é o encaminhamento

monossilábico em *A Rã* e mesmo os processos normais de rima que atingem, em Caetano, níveis insólitos de resolução:

Eu vou fazer
Um iê-iê-iê romântico
um *anti* computador sentimental (*Não Identificado*)

Pena de pavão de K rish *na*
vixe Ma ria mãe de Deus (*Trilhos Urbanos*)

As aliterações são, no fundo, aproximações sonoras que, bem-sucedidas no plano da expressão (significante), desimpedem o caminho para as associações no plano do conteúdo (significado). Por isso, o ícone é tanto mais completo quanto maior a participação dos elementos fonológicos. Pois é rara uma composição de Caetano que não explore de algum modo os recursos de significante em contraponto com o significado. Mesmo em casos de textos altamente referenciais, citando nomes próprios, o compositor não perde a oportunidade de construir seqüências integradas que não permitam segmentação ou outra forma de arranjo lingüístico. Em *Podres Poderes*, por exemplo, as relações de conteúdo são elaboradas e unificadas num plano fonológico e, simultaneamente, num plano morfológico.

...Será que apenas os hermetismos Pascoais
Os tons, os mil tons seus sons e seus dons geniais.

Não há dúvida, creio, que o teor persuasivo desta frase está entregue a esses dois últimos planos. Apenas nessa medida, pode-se avaliar a eficácia do seu conteúdo (independentemente, ainda, da intervenção melódica).

Compondo ícones desse tipo, Caetano transfere a experiência vivida para dentro da canção, transformando-a em experiência a ser vivida a partir da escuta. Claro que estou considerando o que lhe é mais peculiar e exclusivo pois, dentro de sua versatilidade, pode compor, a qualquer momento, em qualquer dicção, sem salientar especificamente a iconização. Mas em termos de singularidade, nesse sentido que vimos adotando, Caetano conduziu esse processo com tanta competência que o tornou natural mesmo dentro da tradição entoativa da canção brasileira. Para calcularmos o alcance deste gesto, basta pensarmos que dificilmente encontramos esses ícones na linguagem oral. O comportamento linear da voz coaduna-se bem com as sucessões típicas da narratividade ou com as enunciações pragmáticas típicas da comunicação cotidiana. A formação icônica, tão inerente às linguagens plásticas e a algumas modalidades de poesia, não encontra uma acomodação, digamos, espontânea na superfície do discurso oral e, por extensão, na superfície da canção. Há que se lançar mão de outras medidas musicais para compensar uma eventual ausência de naturalidade. Uma delas, a mais óbvia, é a reiteração insistente de motivos e acentos na linha melódica, de tal forma que os temas tratados iconicamente pelo texto sejam alinhavados pela tematização. Afinal, este processo está para o *devenir*

melódico assim como a iconização está para a seqüencialidade narrativa. Ambos, de certo modo, espacializam o tempo. E a regularidade massageando o corpo é um bálsamo que tem o condão de adiar indefinidamente as questões de inteligibilidade lógica do texto (*Jóia, Gravidade, Gema, Outras Palavras* e *A Rã* são exemplos de canções especialmente icônicas escoradas nos efeitos da tematização).

Mas, até aí, a iconização não difere muito do processo geral de tematização já esboçado nos primórdios da canção popular brasileira. *Pelo Telefone*, por exemplo, apresenta uma passagem insólita de iconização que atinge o próprio significante:

O peru me disse
Se morcego visse
Não fazer tolice
Que eu então saísse
Dessa esquisitice
De disse, não disse... (*Pelo Telefone*)

A iconização aparece também amplamente difundida nas exaltações de Caymmi (*O Que é Que a Baiana Tem?, Samba da Minha Terra*), nas canções onomatopaicas de Jackson do Pandeiro (*Cantiga do Sapo, Sebastiana*) ou de Monsueto,

Ziriguidum, isquitum-bum-bá
Ziriguidum, isquitum-bum-bá... (Ziriguidum)

nas imagens de João do Vale/Luís Vieira (*Na Asa do Vento*) e permanece, com total fertilidade, em compositores contemporâneos de Caetano como Tom Jobim (*Águas de Março*), Mílton Nascimento/Ronaldo Bastos (*Fé Cega, Faca Amolada*) e Gilberto Gil (produção já citada à p. 237).

A tematização está intimamente ligada à iconização. Ambas engendram objetos (temas melódicos e temas lingüísticos) que se compatibilizam e se sustentam mutuamente no nível do significante fonológico. O fato de Caetano operar, por vezes, no limite do código lingüístico revela aspectos particulares de seu conhecimento, sua aptidão e sua destreza poética, mas não caracteriza um desvio essencial dos procedimentos de tematização que conduzem as formações icônicas.

Quando Caetano estende a prática de iconização a outros estilos melódicos, mais afeitos aos valores subjetivos, à modalização do /ser/ ou, em suma, à passionalização, aí sim produz uma inflexão desconcertante na canção brasileira, pois, a princípio, as melodias mais lentas e pausadas são ajustadas para expressar relações afetivas (conjunção/disjunção, por exemplo) e não objetos icônicos.

Uma composição passional geralmente aproveita a linearidade lingüística para reconstruir a experiência "vivida" (ou inventada, obviamente) em forma de episódios objetivos ou subjetivos, dosando a intensidade emotiva com as inclinações da linha melódica. Essa experiência pode ser relatada de forma indireta (num tempo passado e em outro espaço) ou direta (*eu-aqui-agora*), quando o enunciador aprovei-

Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner

ta a própria canção para falar com o enunciatário, à maneira de um recado. Em qualquer delas, o ouvinte capta um estado narrativo anterior ou posterior à ação, mas sempre um estado de paixão com o qual pode-se identificar ou, pelo menos, se encantar, dependendo do gesto melódico que conduz a experiência. É quando o ouvinte enxerga a experiência vivida através da canção e se espelha nos acontecimentos. É quando a canção consegue fisgar, com a melodia, a singularidade da vivência.

A composição passional de Caetano é pouco transparente, deixando apenas entrever um núcleo tensivo por trás dos ícones. Estes sim são elaborados com justaposições ao mesmo tempo sugestivas e imprevisíveis. Não fosse a forte determinação tensiva da melodia, aliada a alguns vestígios narrativos disseminados ao longo do texto, não haveria como depreender mensagens passionais. Ao ouvirmos *Mãe*, por exemplo, a disjunção afetiva ou, se preferirmos, o sentimento de falta desponta inequivocamente em diversas passagens do texto:

"Estou tão infeliz"
"Imensa solidão"
"Que dor no coração"
"Ninguém me tem amor"
"Eu sou um homem tão sozinho"
"Sou triste quase um bicho triste"
"E nunca chego a ti"

E até mesmo contextuando algumas formações icônicas:

Cigarras, camas, colos, ninhos
Um pouco de calor

No entanto, nada nos informa sobre as etapas anteriores que teriam ocasionado este estado disjuntivo presente e nem, tampouco, este estado configura uma preparação para etapas posteriores. Trata-se de um *flash* emotivo acrônico em que a presença do amor ausente é sentida na forma de um "brilho" interno:

"E brilhas dentro aqui"
"Mas brilhas no que sou"
"E brilhas mesmo assim"

É quando a própria paixão desponta como um ícone, compatibilizando-se com as justaposições que recortam as passagens pausadas da melodia: "Palavras/calas... Falasses/desses/visses/não... Guitarras/salas/vento/chão... Cidades/mares/povo/rio" etc.

Outra canção, *O Ciúme*, com enorme carga passional investida na melodia em tom sertanejo, trata este sentimento, típico da relação disjuntiva, como um elemento concreto situado no espaço: um ponto negro cuja sombra paira sobre a estrada e sobre a sala. O *ciúme* é uma paixão avizinhada de outras como despeito, decepção, orgulho ferido, ofensas, desfeita, desprezo etc. Decorre, em geral, da sensação de

perda, mas de uma perda especialmente dolorosa pois, além do objeto de desejo, perde-se a própria confiança no outro e em si, como indivíduo merecedor de um tipo de consideração (ou dedicação) que beira à exclusividade. A princípio, portanto, o ciúme está centrado na relação disjuntiva e nas tensões disfóricas que daí derivam num contexto narrativo. No tratamento que Caetano lhe dá, ele se iconiza e até se personifica com os traços, nesse caso repulsivos, da negritude ("ponto negro", "flecha preta" e "sombra") e da monstruosidade. Opondo-se ao clarão embriagante e dormente do sol, o ciúme é o elemento escuro, ativo e ameaçador, a eterna vigília, oculta e presente ao mesmo tempo, que se aloja no fluxo da voz (identificada com o fluxo do rio São Francisco) do cantor localizado num ponto determinado do espaço (entre Petrolina e Juazeiro). É a concretude visual da cor negra instalada sobre a concretude auditiva do som da voz fazendo da paixão "ciúme", de natureza abstrata e relacional, um elemento captável do ponto de vista sensitivo.

Assim, Caetano lapida o ícone, e tudo aquilo que sistematicamente corresponderia à paixão narrativa — a perda, o sentimento de falta, o desejo de busca e até a figurativização enunciativa da procura: "cadê" — surge condensado num só verso como efeito residual do som da voz impregnado de ciúme:

Tudo é perda, tudo quer buscar, cadê

O elemento sensitivo, o ícone, é o eixo central em torno do qual ronda a narratividade. E como esse ícone é um elemento construído em diversas dimensões — em nível de palavras, de versos e do conteúdo global do texto — sua configuração original e específica, enfim, sua inteireza, equivale a uma proposta de experiência a ser vivida pelo ouvinte.

Em se tratando de experiência inédita deflagrada em geral a partir de manobras no nível do código lingüístico, o ouvinte não tem como se espelhar ou se identificar, pois a própria linguagem barra a entrada automática no conteúdo do texto. Em nossa prática cotidiana de comunicação coloquial, a despreocupação com o significante e com os jogos de ambigüidades permite um acesso direto à qualidade da experiência vivida pelo relator. Nos textos icônicos elaborados por Caetano há toda uma fase de compreensão e assimilação das operações lingüísticas (dos elementos fonológicos e morfológicos até o plano das metáforas e dos fragmentos narrativos) que retém o ouvinte nas malhas densas do código. Da experiência vivida permanecem alguns vestígios narrativos entrevistos ou entreouvidos pelas frestas. Mas a grande experiência é para ser vivida durante a escuta, a partir dos ícones já constituídos.

O êxito desta proposta, porém, passa pelos caminhos da melodia. Mesmo não tendo acesso às distinções qualitativas que configurariam uma lógica narrativa, suscetível de identificação imediata, nada compromete a intensidade da emoção mapeada pela linha melódica. Caetano sempre deteve um amplo domínio dos processos passionais e figurativos que equilibram a tensão e a naturalidade dentro da com-

posição. Com esses recursos, assegura a intensidade emotiva independentemente da transparência imediata do texto. Ao ouvinte, importa bem mais o modo de dizer que o propriamente dito. Trata-se, no limite, do mesmo efeito provocado pela canção em língua estrangeira: as modalidades da melodia — aquelas que definem o modo de relação do enunciador com o conteúdo do texto — já satisfazem o ouvinte com suas oscilações de intensidade. A qualidade do conteúdo, aquilo de que se trata, pode jamais chegar ao seu conhecimento.

Claro que a canção de Caetano não está nesse limite. Seus ícones são objetos originais propensos a serem incorporados como termos de uma relação narrativa só estabelecida no plano do ouvinte. Tudo ocorre como se suas narrativas pessoais fossem condensadas em ícones compactos e profundos, transformados em peças para montagem de um novo mundo constituído de novos objetos e sugerindo novas relações. Nada disso seria viável, porém, se a intensidade passional e a naturalidade figurativa não estivessem plenamente asseguradas pela melodia. Salvo em algumas circunstâncias de experiência (*Araçá Azul* ou *Jóia*), Caetano sempre preservou o *ethos* melódico da canção de mercado, não pelo mercado em si (que pode ou não fazer parte de seu projeto de composição), mas pelos estratos emotivos acumulados durante toda a sua existência (da canção), desde os primórdios do rádio e da gravação.

Nesse sentido, suas melodias desenvolvem perfis paralelos à entoação da fala coloquial, conduzem as sílabas e os acentos do texto salvaguardando a inteligibilidade lingüística, submetem-se às oscilações tensivas de ampliação ou redução de freqüência e duração (modalização do /ser/ ou do /fazer/), recebem o reforço tensivo de uma concepção harmônica rica mas familiar (tonal), adotam sistematicamente a reiteração, enfim, oferecem todo o apoio estratégico ao lançamento dos ícones em direção ao gosto do público.

A partir disso, canções passionais e icônicas ao mesmo tempo vêm se impondo, com maior ou menor sucesso, desde a década de 60, já fazendo parte da dicção geral da música brasileira e influenciando inúmeros compositores novos. Além das já comentadas, podemos lembrar de *Janelas Abertas nº 2, London London, Os Argonautas, O Amor, O Homem Velho, Cajuína, Canto do Povo de um Lugar, Lua Lua Lua Lua, Minha Voz, Oração ao Tempo, Peter Gast, Shy Moon, Terra, Trem das Cores* etc.

Talvez esta seja uma singularidade técnica de Caetano: conciliar o ícone textual não apenas com a tematização, que lhe seria mais adequada, mas com a passionalização, mantendo, ainda, a naturalidade figurativa.

Mas sua singularidade como compositor (e intérprete) está exatamente em não se fixar num só estilo e conseguir transitar com desembaraço por todos eles. Sem abandonar por completo sua inclinação para o ícone, Caetano já propôs inúmeras canções à maneira, digamos, tradicional, abrindo o texto para a explanação narrativa da experiência vivida. *No Dia em Que Eu Vim-Me Embora, Saudosismo,*

Esse Cara, Queixa, Sampa e *Tá Combinado* são exemplos notórios. São canções cuja vocação para o sucesso é ainda maior. Já propôs outras inúmeras em que fez ressaltar a declaração figurativa como elemento principal. Dessas participam as composições introspectivamente coloquiais como *O Conteúdo* e *Da Maior Importância*, a radicalmente entoativa *Língua*, as mais integradas num gênero como *Você não Entende Nada, Remelexo,* e *Vai Levando* (no samba), *Alegria Alegria* (na marcha), as estilizadas como *Como Dois e Dois, Muito Romântico* e *Força Estranha* (à maneira de Roberto Carlos), a digressão complexa de *Ele Me Deu um Beijo na Boca* ou o pronunciamento explícito de *Podres Poderes*.

Incorporando a iconização nesta profusão de tendências, Caetano compõe a inteireza de sua própria singularidade numa articulação, aparentemente paradoxal, da destreza com a desespecialização.

Desespecialização

Embora reconhecido como dos maiores compositores brasileiros de todos os tempos (qualitativa e quantitativamente), embora seja dos intérpretes mais engajados na canção escolhida, embora tenha grande intimidade com seu instrumento (violão), embora tenha revolucionado a letra da canção brasileira, embora seja um grande *performer* em palco e embora tenha lançado muitos pensamentos originais em nosso cenário artístico, Caetano é um desespecialista confesso. Não é instrumentista, não é músico, não é literato, não é pensador e nem *show-man*. E quase não se dedicou ao campo musical pois sentia a mesma atração por cinema.

Esse eterno desespecialista que, ao produzir, toca profundamente o ouvinte é a versão mais bem acabada do cancionista, aquele que realiza uma alquimia com ingredientes de diversas áreas e obtém um produto autônomo, responsável por uma esfera de conteúdo impenetrável por outras formas estéticas.

A ancoragem brilhante mas quase acidental de Caetano na canção ilustra bem como um cancionista conduz sua vocação, à margem de qualquer encaminhamento institucional, orientado apenas pelo prazer de se sentir apto (de um ponto de vista mais lúdico que técnico) a produzir aquilo que gosta de ouvir.

Caetano aprendeu a tocar violão (prática que está na origem de muitas carreiras) olhando a mão de Gilberto Gil, que, por sua vez, decodificou auditivamente o som de João Gilberto difundido pelas rádios. A conduta artística deste outro cancionista baiano reforça ainda mais o sentido de desespecialização.

Gilberto Gil é um caso à parte na carreira de Caetano. Talvez seja o maior responsável por sua permanência na canção popular. Dono de uma fantástica musicalidade intuitiva, Gil não teve dificuldade em passar do acordeão (instrumento que aprendera durante alguns anos sob a influência de Luiz Gonzaga) para o violão, valendo-se, talvez, de alguns rudimentos técnicos assimilados no primeiro instru-

Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner

mento, mas baseando-se, fundamentalmente, na busca auditiva da sonoridade da bossa nova. Dos acordes aos solos, da música popular brasileira à música *pop* internacional, este cancionista foi explorando todas as possibilidades do violão, acústico e elétrico, incursionando pela linguagem da guitarra-solo, até atingir, ainda na década de 70, seu rendimento máximo em termos de acompanhamento completo do canto. Poucos artistas, no plano internacional, chegaram a manejar um instrumento como Gilberto Gil mantendo, como ele, tão alto desempenho na composição, na interpretação e no espetáculo de palco.

Entretanto, apesar de preencher todos os requisitos essenciais para se apresentar como um músico-instrumentista de escola, Gil nunca deu muito valor a esse talento, preferindo conduzir sua habilidade em função da composição, do arranjo, do conjunto, das mensagens do texto, da mídia, do mercado cultural, da moda, enfim, em função dos interesses próprios de um cancionista e não de um músico virtuose. Esse aparente desperdício não deixa de causar perplexidade entre aqueles que conhecem e têm condições de apreciar sua impressionante perícia técnica. Caetano, a propósito, chegou a desabafar: "Não posso deixar de pensar que tudo o que Milton Nascimento destila, tudo o que o Bob Marley significa, tudo o que Stevie Wonder pode é apenas o que Gil deixou de fazer", e emenda: "Porque quis, porque é brasileiro, porque é ele" (Risério, 1982, p. 9).

Dou especial destaque ao "porque quis". Apenas acrescentaria: porque é cancionista. O cancionista "quer" antes de saber "o lugar certo onde colocar o desejo". Não fosse assim, ele mesmo nem poderia existir numa época em que não se reconhece a desespecialização.

Gil — assim como Caetano, Milton, Stevie Wonder ou Bob Marley — quer encontrar na canção os valores emocionais e os estímulos físicos compartilhados por toda a coletividade. Quer a veiculação de sua obra pela mídia e sua expansão no mercado cultural. Quer atingir uma espécie de comunhão tribal pela participação em massa do público. Quer, no limite, cantar para o planeta. O lugar certo onde colocar esse desejo talvez seja um ponto instável que se desloca continuamente em todas as direções, passando pelas rádios, pelas televisões, pelas transmissões via satélite ou pelas excursões internacionais. E, talvez por jamais encontrar esse ponto, o artista desenvolve uma carreira tão imprevisível quanto prolífera, inundando de canções mais de duas décadas, até o presente. Encontrando ou não este lugar certo, Gil parece ter a segura convicção de que o caminho para atingi-lo não passa pela valorização isolada de sua habilidade musical. E, para o assombro de seus pares, mantém-na oculta do grande público.

Caetano bebeu na musicalidade de Gil, assimilou o necessário à sua independência harmônica e rítmica, aproveitou-se de uma aptidão, digamos, genética para captar e inventar canções e passou a responder a encomendas musicais, pondo em prática algumas idéias inusitadas que vinha alimentando desde muito jovem.

Este novo modo de pensar a canção e as artes em geral era, aliás, o grande trunfo de Caetano em início de carreira. Viveu intensamente as emoções produzidas pelas canções de rádio da década de 50, a ponto de impregnar-se do *ethos* que caracterizava aqueles cancionistas (seu lançamento no programa-jogo da TV Record, "Esta Noite Se Improvisa", como grande conhecedor do repertório nacional, comprova isso). Tudo o que sentiu e pensou ao longo desse período de audição apaixonada parece ter definido seu parâmetro de escuta e de criação. Chegou mesmo a prefigurar a hegemonia que vem experimentando como artista desde meados da década de 70 (notadamente a partir do LP *Muito*). O convívio com essa fase crucial da canção brasileira — em que a linguagem, plenamente consolidada, pôde ser recalibrada pela dicção de João Gilberto — determinou, enfim, seu desejo de cancionista, conduzindo sua carreira para o reencontro, em outras bases evidentemente, do *ethos* abandonado.

Panis et circencis (sic) *e canção de rádio*

Creio, assim, que Caetano detinha, nos idos de 1967 e1968, dois projetos para a canção brasileira. Um projeto explícito e ruidoso comprometido com a ruptura e a dessacralização de padrões coercitivos que imperavam na MPB da época e outro implícito e em tom mais paciente que buscava reaver, na nova era, o *ethos* da canção de rádio.

O primeiro projeto, batizado de *Panis et Circencis* (ou Tropicália), decorreu de um *insight* de época, motivado por uma forte sintonia com os fenômenos da movimentada década de 60 (as rebeliões, o padrão tecnológico, a explosão das mídias, a pujança dos Beatles em *Sgt. Pepper's*, o sonho *hippie* etc.) quando, diante das transformações irreversíveis do novo mundo, os valores definidos pela MPB "Oficial" só vinham revelar o atraso e o descompasso do Brasil em relação ao que acontecia naquele período. A saída pelo *Panis et Circencis* tinha um sentido de desestabilizar as linhas de atuação prefixadas pelos grupos musicais engajados na política ou na tradição. Daí a explícita tomada de posição estética, dando origem às composições que faziam da mistura de gêneros, épocas e instrumentos musicais uma nova síntese, propensa a conduzir temas incomuns e completamente "desengajados". Exemplos: *Tropicália, Panis et Circencis, Batmacumba, Proibido Proibir, Divino Maravilhoso, Ai de Mim Copacabana, A Voz do Morto, Acrilírico, Anunciação* etc.

No entanto, numa perspectiva temporalmente mais ampla e esteticamente menos ambiciosa, parece que esse projeto explícito visava, sobretudo, desimpedir o caminho para o projeto implícito: o reencontro do *ethos* da *canção de rádio*. É notória, na época, a progressiva inclinação de Caetano para o iê-iê-iê de Roberto Carlos que, passando ao largo das disputas da MPB, detivera a total hegemonia no mercado fonográfico e nas paradas de sucesso das rádios. Isso lhe chamava a atenção

pela eficácia do movimento (jovem guarda) e pela inteireza do gesto do grande intérprete. As canções de Roberto tinham a sua (de Roberto) cara e não preservavam qualquer ranço de conduta ligado a uma linha de pensamento predeterminada. Seu horizonte de produção era o público, o mercado e a revelação espontânea de sua experiência de jovem. Apesar de vir de uma formação e experiência de vida bem diferentes das de Roberto, Caetano, na certa, via em sua atuação de artista um carisma e um potencial de comunicação só comparáveis aos seus próprios ídolos já deixados na outra década (Orlando Silva, Nélson Gonçalves, Emilinha Borba etc.). Era, no mínimo, uma pista clara daquilo que gostaria de fazer, contendo, inclusive, elementos da dicção que buscava. Desse projeto implícito fazem parte, a meu ver, canções como *Não Identificado, Cinema Olímpia, Atrás do Trio Elétrico, London London, Esse Cara, Os Argonautas, Você não Entende Nada* etc. Entre ambos, ou seja, mantendo um sentido de manifesto e ruptura, mas já anunciando as características que prevaleceriam mais tarde: *Saudosismo, Baby, Alegria Alegria, Superbacana, Enquanto Seu Lobo não Vem* e outras.

(Interessante lembrar que Gil, sempre muito ligado a Caetano, também trabalhava com os dois projetos. No primeiro, além das parcerias com Caetano em *Batmacumba, Panis et Circencis*, participava com as radicais *Questão de Ordem, Cultura e Civilização, Alfômega, Miserere Nobis, Objeto Sim Objeto Não* e, ao mesmo tempo, lançava, antevendo seu próprio futuro, *Domingou, A Luta contra a Lata, Frevo Rasgado, Aquele Abraço, Back in Bahia, Expresso 2222* etc., sem contar algumas transições como *Domingo no Parque* e *Luzia Luluza*.)

O projeto *Panis et Circencis,* como o próprio nome sugere, tinha um sentido de dissolver a tensão que vinha tolhendo os movimentos dos artistas da MPB e condicionando o gosto do público formado nos programas de auditório da TV Record. Rompendo com todas as linhas prefixadas, esse projeto zerou a canção popular brasileira e abriu seu fluxo criativo para todas as formas de produção, mantendo, como único princípio regulador, as inevitáveis leis de mercado. Mas não havia diretividade nesse projeto. Sua função estava mais para o *happening* que para uma proposta de ação. Era um carnaval para durar apenas três dias. E não tardou para que seus próprios mentores o enterrassem teatralmente durante um dos programas da série *Divino Maravilhoso* (TV Tupi).

Panis et Circencis abriu o campo da canção popular para a experimentação estética de ponta, antes reservada apenas à música e à literatura eruditas, mas, ao mesmo tempo, comprovou sua inviabilidade comercial fora dos parâmetros exigidos pelas diversas dicções que compuseram sua linguagem até então. De qualquer forma, ficou a idéia de um campo aberto e privilegiado para se fazer experiências, sobretudo no ponto de fusão entre o texto e a melodia, que autores como Caetano e Gil aproveitam até hoje com completo domínio técnico do resultado final.

O projeto implícito, ao contrário, tinha uma diretividade caracterizada pela busca de *ethos* da canção de rádio dos anos 70. Este, a meu ver, era o projeto do Caetano cancionista. Era o desejo que ainda não tinha um lugar certo. Afinal, a canção da década de 70 nada mais tinha que ver com a de 50, a não ser a essência.

Essa busca foi sendo executada ao longo de, pelo menos, seis anos, alguns dos quais fortemente marcados por circunstâncias de exílio. E de tempos em tempos apareciam os sinais, ainda nitidamente distintos, dos dois projetos: o veio experimental que ficou de *Panis et Circencis* e a nova canção de rádio que cada vez mais se configurava.

Na linha do projeto explícito foi lançado, em 1972, *Araçá Azul.* No mesmo ano aparece *Barra 69 — Caetano e Gil,* um LP gravado ao vivo (em 1969) na Bahia, para o qual foram escolhidas, sintomaticamente, apenas canções do projeto implícito: *Cinema Olímpia, Frevo Rasgado, Superbacana, Atrás do Trio Elétrico, Aquele Abraço* e outras. Em 1975, mais uma vez as duas vertentes se fazem representar no aparecimento simultâneo de *Jóia* (vertente *Panis et Circencis*) e *Qualquer Coisa* (vertente canção de rádio), discos autônomos mas já prenunciando uma integração nos manifestos estampados nas respectivas capas. Pois ainda em 1977, ao gravar *Bicho*, Caetano congrega as duas tendências no mesmo LP mantendo-as, no entanto, discriminadas nas duas faces do disco: lado 1, as canções preparadas especialmente para as emissoras de rádio (*Odara, Gente* etc.) que viviam a fase áurea da danceteria, insistindo no binômio música/corpo; lado 2, as canções-experiências como *Um Índio* ou as icônicas *A Grande Borboleta* e *Alguém Cantando* mas já contendo elementos da fusão dos dois projetos (principalmente *Tigresa*) que se consolidaria no ano seguinte.

Em 1978, com *Muito*, Caetano encontrara, a meu ver, a dicção que vinha sendo esquadrinhada intimamente desde o início da carreira. A essa altura já era dono de uma vasta obra cuja qualidade e diversidade seriam suficientes para consagrar qualquer artista. Nesse instante, porém, empreende uma escalada rumo ao gosto popular e ao gosto jovem, munido de uma banda perfeitamente integrada com suas repentinas mudanças de gênero (*rock*, seresta, samba, *reggae* etc.), apresentando *shows* muito bem ensaiados, fazendo excursões por todo o Brasil e incluindo, a cada disco daí para a frente, diversas canções especialmente preparadas para as emissoras de grande audiência. E assim foi com *Muito, Cinema Transcendental* (1979), *Outras Palavras* (1981), *Cores Nomes* (1982), *Uns* (1983) e *Velô* (1984), atingindo, neste último, um tal clímax de espetáculo que só poderia ser seguido por um recolhimento concentrado, à maneira de João Gilberto, reintegrando as canções ao seu instrumento de origem, em dois LPs gravados ao vivo, apenas com violão e voz (*Caetano Veloso* e *Totalmente Demais*).

Com essa escalada, Caetano atinge a canção integral, boa para o rádio, para o ouvinte e, sobretudo, para os cancionistas. Realiza-se o projeto implícito na in-

Scanned with CamScanner

teireza de cada canção que faz das experiências icônicas uma totalidade espontânea e agradável. E é exatamente esta a euforia da singularidade na obra do autor: desenvolver as elaborações icônicas (iniciadas em *Panis et Circencis*), sem perder a naturalidade do gesto melódico e o sentido de relação sincera entre o que é dito (o texto) e a maneira de dizer (melodia e arranjo instrumental).

Sampa

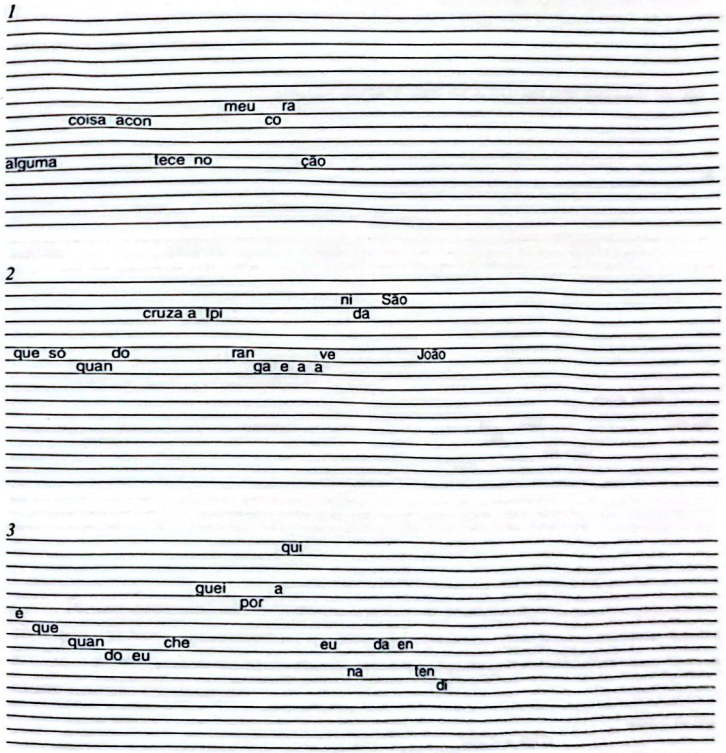
Alguma coisa acontece no meu coração
Que só quando cruza a Ipiranga
E a Avenida São João
É que quando eu cheguei por aqui
Eu nada entendi
Da dura poesia concreta de tuas esquinas
Da deselegância discreta de tuas meninas
Ainda não havia para mim Rita Lee
A tua mais completa tradução
Alguma coisa acontece no meu coração
Que só quando cruza a Ipiranga
E a Avenida São João

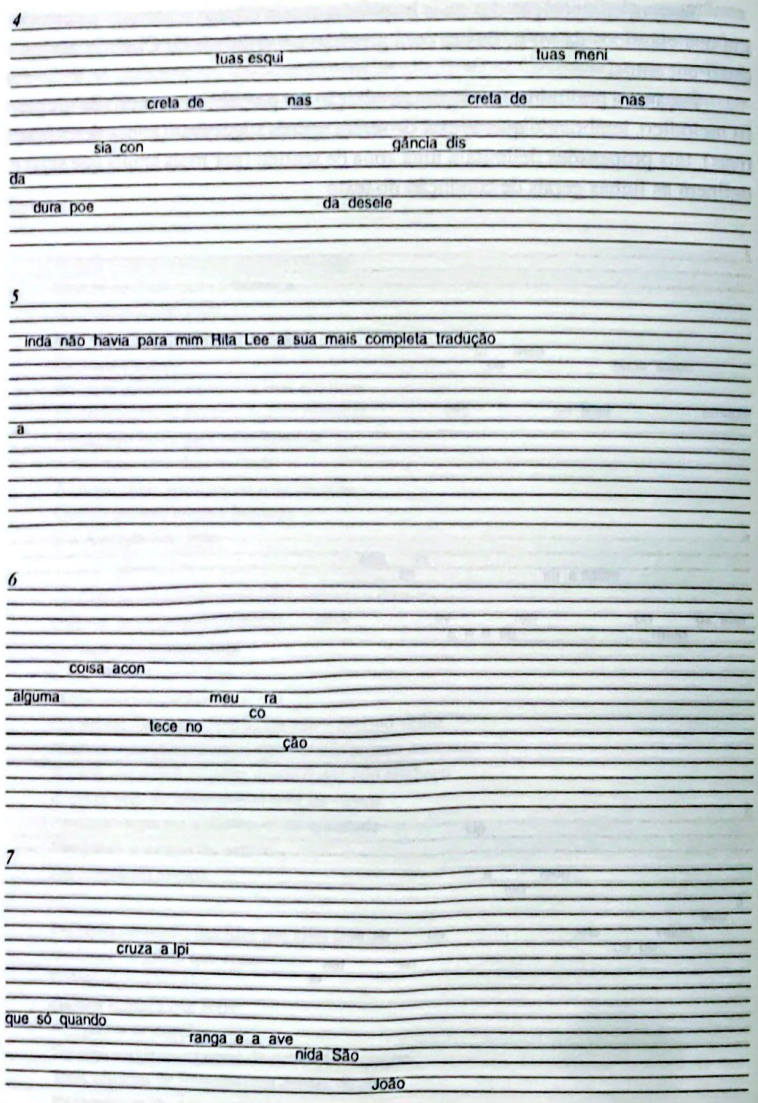
Quando te encarei frente a frente não vi o meu rosto
Chamei de mau gosto o que vi
De mau gosto mau gosto
É que Narciso acha feio
O que não é espelho
E a mente apavora o que ainda não é mesmo velho
Nada do que não era antes quando não somos mutantes
E foste um difícil começo afasto o que não conheço
E quem vem de outro sonho feliz de cidade
Aprende depressa a chamar-te de realidade
Porque és o avesso do avesso
Do avesso do avesso

Do povo oprimido nas filas nas vilas favelas
Da força da grana que ergue
E destrói coisas belas
Da feia fumaça que sobe
Apagando as estrelas
Eu vejo surgir teus poetas de campos e espaços
Tuas oficinas de florestas teus deuses da chuva
Panaméricas de Áfricas utópicas
Túmulo do samba, mas possível novo quilombo de Zumbi
E os Novos Baianos passeiam na tua garoa
E novos baianos te podem curtir numa boa

Sampa, composição das mais inspiradas e com espaço reservado na antologia dos clássicos da MPB, ilustra com precisão a habilidade de Caetano em produzir encantos.

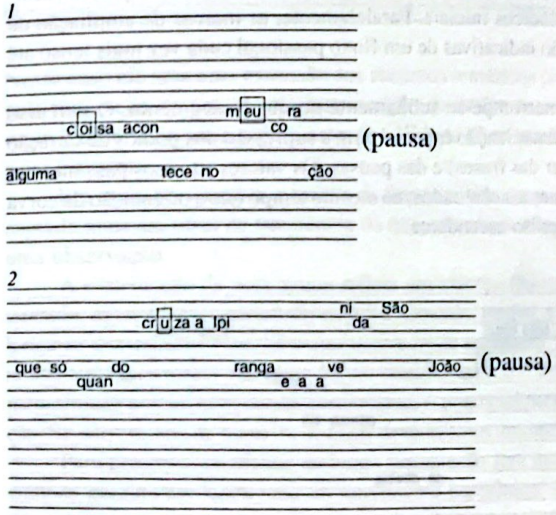
Façamos, preliminarmente, uma avaliação das propensões naturais de seu perfil melódico, lembrando que, apesar de serem apenas sugestivas (nunca determinativas), tais propensões delimitam uma zona de sentido (por mais ampla que seja) e definem as linhas gerais de condução do texto.





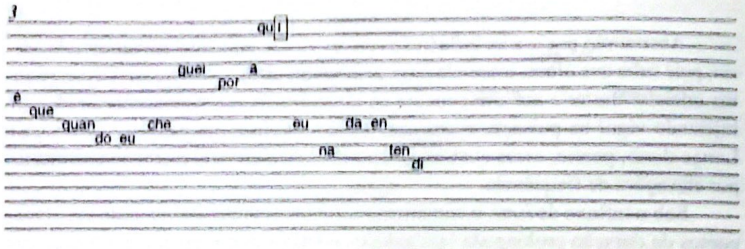
Abstraindo por ora as influências do texto, não podemos deixar de considerar, pois salta aos olhos, a semelhança de desenho melódico entre os dois segmentos iniciais. Bastaria um componente de dinamização em sua concepção rítmica, injetando vigor na pulsação e nos acentos, para termos um caso de tematização. Longe disso, porém, esses contornos vêm modalizados pelo /ser/ e intensificados por elevações de frequência.

Sob o influxo de /ser/, o andamento sofre uma expressiva retenção em alguns pontos de duração prolongada (assinalados no diagrama abaixo) e nas pausas que entremeiam os segmentos.



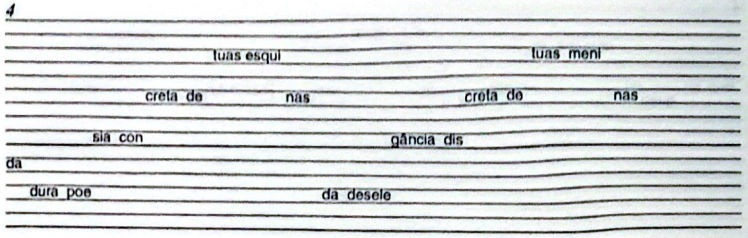
Nesse contexto, a elevação do segundo segmento anuncia uma progressão tensiva que, de fato, se confirma e se consolida quando, no segmento seguinte, a curva atinge o ponto culminante da tessitura e este clímax coincide com um significativo alongamento da duração.

Scanned with CamScanner



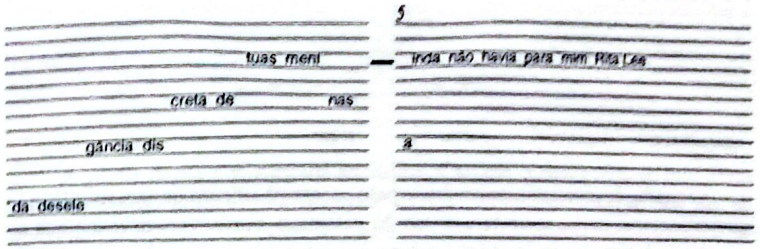
Essas características eliminam a possibilidade de tematização, abrindo espaço para a análise figurativa (em termos de enumeração entoativa, por exemplo) da recorrência dos motivos melódicos iniciais. Paralelamente, as marcas de ampliação de duração e freqüência são indicativas de um fluxo passional cada vez mais tenso até o terceiro segmento.

Essa tendência interrompe-se subitamente no quarto segmento. O percurso melódico recebe uma dinamização especial com a supressão dos pontos de duração prolongada (no decorrer das frases) e das pausas. Os valores rítmicos passam a ser homogêneos e regularmente acentuados, ao mesmo tempo que a orientação da curva toma um caráter de impulso ascendente.



Isso significa que a melodia incorpora, nesse instante, os influxos da modalização do /fazer/ que podem vir a se manifestar caso surja uma relação de consonância com o texto. De qualquer maneira, temos, ainda que em estado virtual, uma tematização configurada.

O quinto segmento, com sua permanência renitente em nota aguda, pode se firmar como resultado do ímpeto ascendente do segmento anterior, pois que ele cumpre seu trajeto exatamente na freqüência superior atingida por aqueles motivos:



Nesse caso ele será uma extensão dos recursos temáticos já esboçados, a começar pela reiteração da nota e pela manutenção do andamento dinamizado e ininterrupto (como veremos a seguir, esta virtualidade só se manifesta na versão da terceira estrofe).

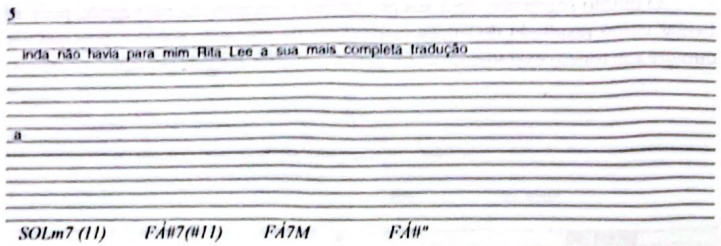
Em outra perspectiva, a tensão da frase emitida no quinto segmento pode ser captada mais em nível de freqüência do que em termos rítmicos. Nesse caso, cabe uma observação.

A sustentação da nota aguda reflete um esforço físico tradicionalmente relacionado, na canção, a uma tensão emotiva. Quando, porém, a sustentação aguda prolonga-se demasiadamente, tal como ocorre neste segmento, a qualidade da emoção relatada pode se tornar duvidosa ou, no mínimo, caricatural. Isso porque perde-se a naturalidade entoativa e, conseqüentemente, o potencial persuasivo da figurativização. Se não cremos na maneira de dizer desprezamos automaticamente o que é dito.

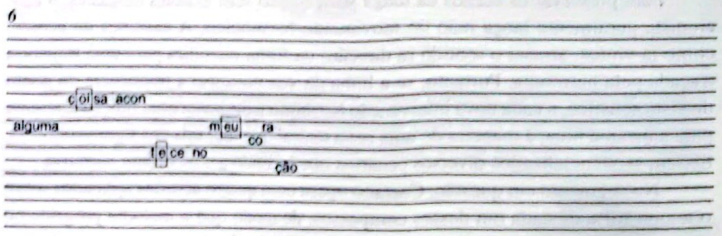
Para preservar os efeitos da longa sustentação sem maiores desgastes, o cancionista geralmente lança mão do movimento harmônico. A mudança do acorde, como já vimos, arrasta o sentido (a direção) da linha melódica para uma trajetória traçada pela harmonia. Portanto, se a linha da voz conserva a freqüência do ponto de vista acústico, a cada nova intervenção harmônica desponta uma função diferente para a mesma nota, à maneira de uma cena teatral que, por trás das figuras imóveis, fossem seqüencializados diversos cenários obedecendo a uma ordem narrativa.

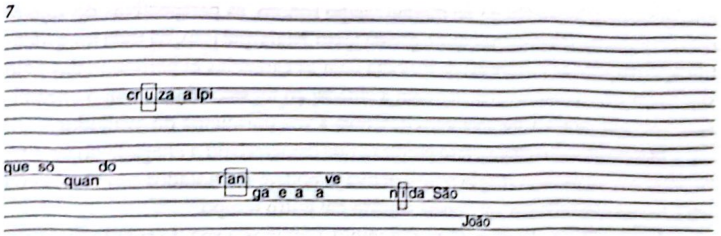
No segmento em questão, Caetano opera com quatro acordes aplicados sobre o tempo forte de cada um desses compassos, de modo que a melodia progride no plano musical sem a esperada alteração da freqüência. Assim, a sustentação da nota passa a ser um recurso liberado para representar o esforço da emissão que persiste no tom e se estende na medida justa da tensão emotiva.

Scanned with CamScanner



O quadro de *dominante* engendrado pelo encaminhamento desses acordes não apenas contribui para a atmosfera de tensão passional, normalmente associada ao sentimento de falta, como também conduz a música para o espaço da ambigüidade harmônica (basta conferir os dois trítonos encravados no acorde de FÁ#°) em que, quanto mais longe da tonalidade mais sentimos seu poder de atração. De fato, na entrada do segmento seguinte, um acorde de tônica dilui o excesso tensivo, reprogramando a melodia para o seu caminho de volta. O sexto e o sétimo segmentos reincorporam o perfil dos segmentos iniciais, só que em sentido oposto, rumo à descendência. O /fazer/ se desativa com o retorno das durações prolongadas e das pausas, assim como declina a tensão de freqüência e, com ela, o potencial emotivo da curva. Ressurgem os efeitos da modalização do /ser/ (cf. durações assinaladas abaixo) mas num contexto de flagrante predominância figurativa: as insinuações da curva estão todas voltadas para a asseveração e, no que tange ao último segmento — extraído diretamente da canção *Ronda* —, essa função asseverativa apenas reitera o estilo passional-determinista que o compositor paulista imprimiu em seu famoso samba-canção.





A partir dessa virtualidade melódica, Caetano compõe uma de suas letras mais narrativas, embora não dispense diversas formações icônicas. São três estrofes que se apresentam como três versões para a macrosseqüência melódica comentada acima.

O enunciador se desdobra em duas funções narrativas das quais uma percorre as etapas subjetivas desencadeadas a partir dos primeiros contatos com a cidade (São Paulo: "Sampa"), enquanto outra, situada no final do processo, avalia com onisciência toda a trilha percorrida com suas respectivas transformações.

Da primeira função, de sujeito narrativo, decorrem os estados passionais próprios da disjunção com os valores desejados. Esse sujeito sofre os efeitos de seu próprio /não saber/, pois não possui ainda os instrumentos para decifrar o que a cidade mantém oculto. Ao invés de desenvolver uma ação concreta, ele produz uma transformação em seu próprio enfoque, passando a extrair do mesmo objeto — a cidade — valores eufóricos.

Da segunda função, de narrador-avaliador, irrompe a análise completa do percurso do sujeito, considerando, inclusive, sua incapacidade inicial para apreciar valores pouco familiares. De posse de um /saber/ pleno, pois que retrospectivo, a respeito dos fatos narrados, esse avaliador tem condições de reconhecer as pistas que nortearam a evolução dos acontecimentos, mesmo quando esses são de natureza puramente subjetiva.

As funções de sujeito e de avaliador entram em sincretismo na terceira estrofe, quando a conquista do objeto (Sampa) é recompensada com a universalização do feito em termos de uma integração geral baianos/São Paulo.

> Eu vejo surgir teus poetas de campos e espaços
> Tuas oficinas de florestas teus deuses da chuva
> Panaméricas de Áfricas utópicas
> Mas possível novo quilombo de Zumbi
> E os Novos Baianos passeiam na tua garoa
> E novos baianos te podem curtir numa boa

A importância de considerar duas funções narrativas durante as estrofes iniciais está diretamente ligada ao processo melódico. Assim como a passionalização

e a figurativização coexistem no mesmo campo sonoro, as perspectivas do sujeito e do avaliador mesclam-se na construção do texto. Mais que isso, há toda uma identificação das marcas passionais da melodia com as carências experimentadas pelo sujeito em seus primeiros contatos com a cidade, ao mesmo tempo que o encaminhamento asseverativo dos contornos descreve a voz onisciente do avaliador.

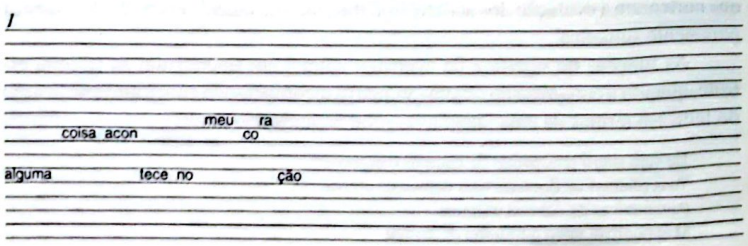
Mesmo quando retrata a fase perplexa que caracterizou a chegada do sujeito, os primeiros sinais da avaliação retrospectiva já podem ser notados nas alusões ou nas palavras que refletem um /saber/ situado em outro tempo.

Na frase "Eu nada entendi", por exemplo, ouvimos a voz do sujeito disfórico e distante do objeto, mas ouvimos também a voz do avaliador que diz, num segundo plano, que há algo a ser entendido. Na frase "Da dura poesia concreta de tuas esquinas" sentimos, com o sujeito, a aridez e a invulnerabilidade da estética paulista, mas, ao mesmo tempo, pelo avaliador, temos as decorrências sensíveis dessa aparente aspereza na expressão da poesia concreta. Esta não pode fazer parte do universo restrito do sujeito recém-chegado mas pode ser aludida por quem detém a perspectiva geral do processo. Na frase "Da deselegância discreta de tuas meninas", "deselegância" parece retratar a impressão direta do sujeito enquanto "discreta" já reflete uma certa ponderação feita de outra instância.

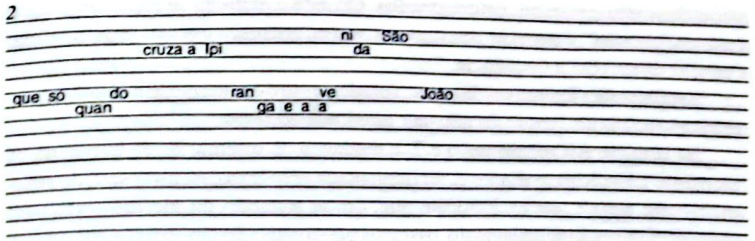
Em "Ainda não havia para mim Rita Lee / a tua mais completa tradução", além da referência expressa à cantora cuja existência representa, em si, uma análise de São Paulo (do ponto de vista do avaliador, portanto), temos também o simples desamparo do sujeito que não dispõe de qualquer ferramenta para destrinçar os enigmas da cidade.

Esses jogos de perspectiva separados pela descrição, mas que correm juntos na linha do texto, distinguem-se e, paradoxalmente, unificam-se ainda mais com a intervenção da melodia. Vejamos, por exemplo, os versos iniciais que vêm repetidos no final da primeira estrofe com uma orientação melódica oposta.

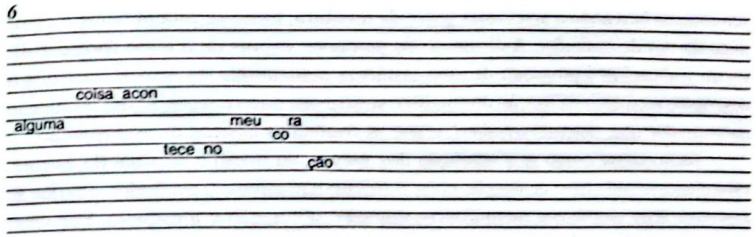
1



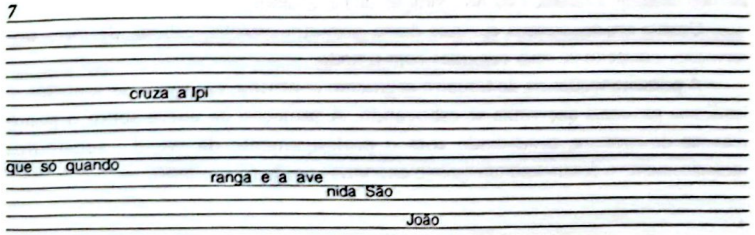
2



6



7



No percurso dos dois primeiros segmentos, o recorte do texto salienta, sobretudo, as marcas passionais das curvas. A menção do órgão tradicionalmente destinado aos conteúdos afetivos (coração), num contexto em que os traços de modalização do /ser/ (no caso, as durações prolongadas e a pausa) intensificam-se com a progressão ascendente do *continuum* melódico, só pode predispor os sentidos para a captação de um estado passional. O tratamento metonímico relacionando um ponto da cidade (literalmente, pois que a partir do cruzamento de duas retas) com um ponto do corpo do sujeito ou do avaliador (o coração) ajuda a particularizar a cena e, conseqüentemente, a personificar a emoção. Até mesmo o lapso de tempo que separa essa primeira aparição dos versos de seu retorno, no final da estrofe, tem sua pertinência. Antes de termos os fatos da narrativa, a emoção é mais crua e sem diretividade: um coração se abala ao passar por uma esquina. Apenas uma

Scanned with CamScanner

função de sujeito sem outras determinações. Quando a melodia se eleva, logo após a palavra "coração", é como se respondesse ao que acontece em seu íntimo, afinal a emoção cresce com a freqüência.

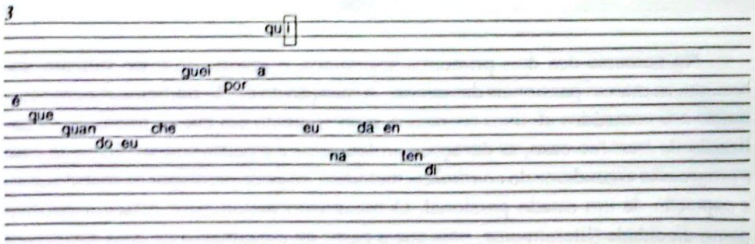
As propensões figurativas da curva, notadamente a enumeração entoativa, permanecem virtuais em função do alto teor passional do texto.

No percurso dos segmentos 6 e 7, a mudança de orientação da curva, numa fase em que a função de avaliador já foi implantada pelo texto, traz um sentido substancialmente novo à canção. Evidente que, em se tratando do mesmo texto num quadro de desativação do andamento, os traços passionais não desaparecem da curva, mas se acomodam num segundo plano. A figura enunciativa da asseveração, com seu tonema buscando o nível mais grave de tessitura, torna-se proeminente e cúmplice da voz do avaliador. A distensão do percurso, depois de o texto fornecer diversas indicações a propósito de uma instância mais ampla do /saber/, provoca o desengate melódico da função do sujeito e sugere um novo engate, agora na função do avaliador que, detendo o /saber/, reúne as condições básicas da asseveração.

Tudo ocorre como se a repetição dos versos, no início e no final da estrofe, estabelecesse uma base de ligação entre o sujeito narrativo e o avaliador, em que se assentam seus elementos metonímicos comuns: o coração e a esquina. Por meio destes, na versão melódica ascendente, o sujeito está (perplexo) na cidade; na versão descendente, a cidade está no (coração do) avaliador.

Quanto aos segmentos centrais dessa primeira estrofe, cabem algumas observações a respeito de seus encaixes com o texto.

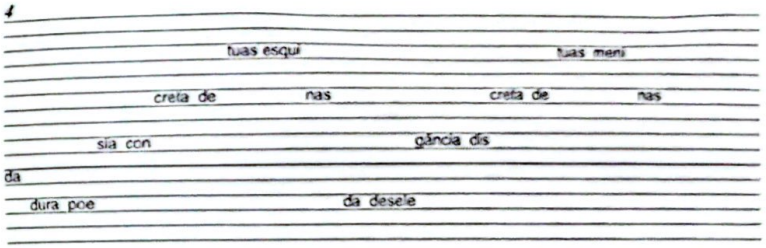
A primeira seqüência do terceiro segmento confirma, em todos os sentidos, a tendência passional que vinha se esboçando. A projeção da curva sobre o ponto máximo da tessitura, coincidindo com o prolongamento da vogal *i* sensibiliza melodicamente o desamparo em que se encontra o sujeito no texto:



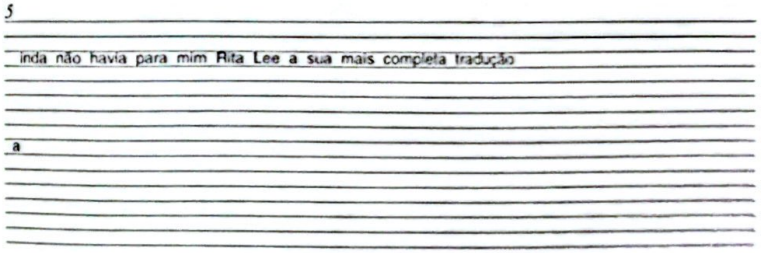
Convém observar que nem sempre a expressão física da sonoridade guarda uma sintonia paralela com as significações abstratas do texto. A frase "Eu nada entendi" é fundamental para completar o sentido de disjunção que caracteriza o estado do sujeito. No entanto, o clímax da tensão melódica, como acabamos de ver, faz

parte da seqüência imediatamente anterior. Na descendência asseverativa que conduz "Eu nada entendi" já estão implicados, simultaneamente, valores figurativos da instância de avaliação.

O quarto segmento, sem abandonar o registro passional tanto no texto (a disjunção, marcada pela inviolabilidade dos segredos da cidade) como na melodia (a ascendência), abre espaço, pela primeira vez, à tematização. Já vimos que o andamento, aqui, é dinamizado pela homogeneização das figuras rítmicas, pela acentuação e pelo impulso ascendente da curva. Em contato com frases que, de certa forma, tematizam a cidade,



por um momento, a canção chega a tracejar uma tênue exaltação, de natureza temática, que logo se desfaz no limiar do quinto segmento:



Este, por sua vez, embora mantenha a mesma vitalidade rítmica do segmento anterior, apresenta um texto cuja configuração impede qualquer ressonância daquela dinâmica:

a) seu conteúdo está inteiramente voltado para o sentimento de falta vivido pelo sujeito ("Ainda não havia para mim Rita Lee");

b) a sustentação da freqüência em região aguda, estendendo-se por quatro compassos, produz alta tensividade afinada com o estado psíquico;

Scanned with CamScanner

c) prolongamento da sílaba *Lee* manifesta a modalização do /ser/ e traduz a opção passional desse recorte lingüístico frente à solução da terceira estrofe, por exemplo, que elimina esse tipo de marca;

d) nesse contexto, os quatro acordes, que apóiam estrategicamente a sustentação da nota, contribuem para a configuração tensiva arrastando o segmento para um espaço harmônico de dominante.

Por tudo isso, a primeira estrofe é o lugar privilegiado de manifestação do estado inicial de disjunção vivido pelo sujeito. As discretas intervenções do avaliador só irão adquirir um relevo especial no decorrer da segunda estrofe.

1'

vi meu
rei frente a o
quando eu te enca frente não rosto

2'

gos mau
gosto o que to
chamei mau vi mau gosto
de de

3'

fei
ci cha o o
so a
é Nar que é
que
não es
pelho

4'

é mesmo ve somos mutan
inda não lho antes quando não les
vora o que a não era
e a
mente apa nada do que

5'

foste um difícil começo afasto o que não conheço e quem vem de outro sonho feliz de cidade
e

6'

pressa a cha
aprende de re li
a
mar-te de
dade

7'

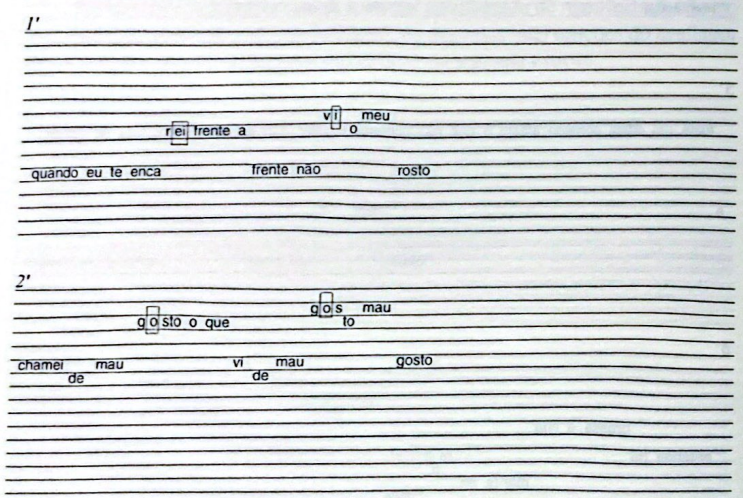
vesso do a
por que és o a
vesso do a
vesso do a
vesso

Temos, aqui, basicamente duas situações: a) sentindo-se estranho na cidade, o sujeito passa agora a rejeitá-la, acentuando o afastamento típico da tensão pas-

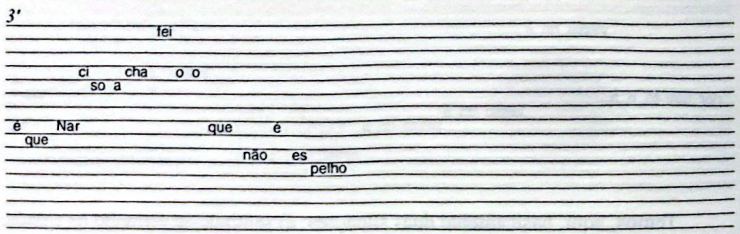
Scanned with CamScanner

sional; b) conhecendo o processo global, o avaliador analisa a relação do sujeito com a cidade extraindo da melodia os valores figurativos para a sua enunciação.

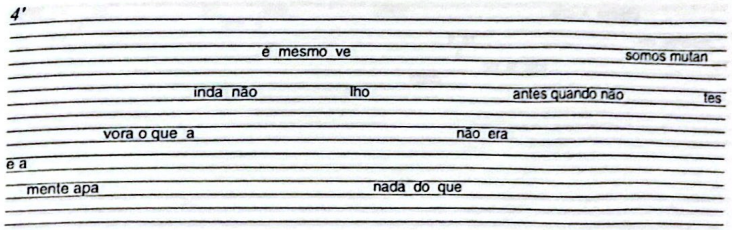
Os segmentos 1' e 2' reiteram o sentido geral dos segmentos 1 e 2. A falta dos valores pessoais ("Não vi o meu rosto") e a rejeição dos novos ("Chamei de mau gosto o que vi") ressoam nas vogais alongadas, nas pausas e na elevação da freqüência no segmento 2'. Tanto o texto quanto a melodia estão sob a regência do /ser/.



No segmento 3', porém, o recorte do texto aponta para uma outra função que vem contracenar com o aclive passional dessa curva. Ao invés de insistir na desolação afetiva do sujeito, o texto aproveita as inflexões pronunciadas da melodia para introduzir a análise do avaliador em tom asseverativo (ascendência/descendência):

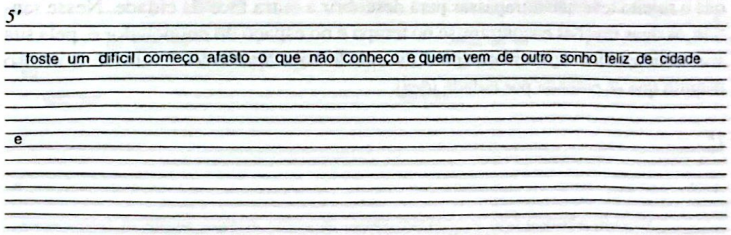


Tal figurativização se estende ao segmento 4' convertendo suas tendências temáticas em simples enumeração entoativa que congrega frases da mesma natureza:



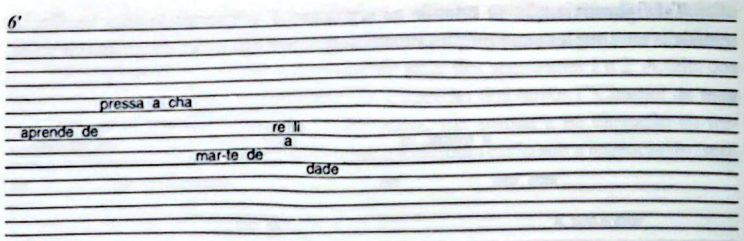
A noção de "mutantes", palavra-conceito própria da descrição que está sendo elaborada e, ao mesmo tempo, alusão ao famoso conjunto tropicalista (Mutantes), pertence, nas duas acepções, ao enfoque do avaliador.

A paixão do sujeito, como manifestação direta da disjunção, retorna pela última vez no início do segmento 5'. O texto descreve literalmente o afastamento dos novos valores do plano do sujeito. "E foste um difícil começo / afasto o que não conheço". Mais uma vez, este segmento é utilizado em sua forma passional, com a sustentação da nota aguda provocando tensão e alguns prolongamentos de duração arrefecendo a dinâmica:

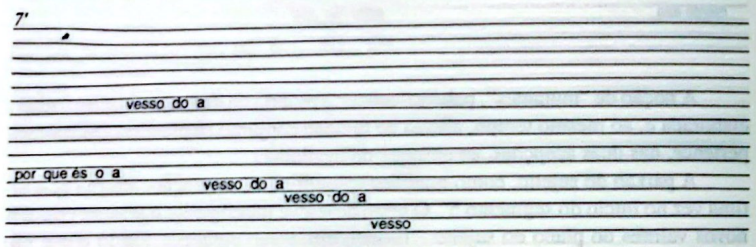


O final deste segmento já contém parte da frase do avaliador que elabora duas conclusões para coincidirem com os dois declínios asseverativos dos segmentos 6' e 7'. A primeira diz respeito à visão do recém-chegado que, provindo de um "sonho feliz de cidade", identifica o despertar desse sonho com a "realidade". A segunda, ocupando o segmento mais terminante, contém a definição cabal de São Paulo que, de resto, retrata a perspectiva adotada pelo compositor em suas intervenções como artista, como figura pública ou como cidadão: o "avesso do avesso".

6'

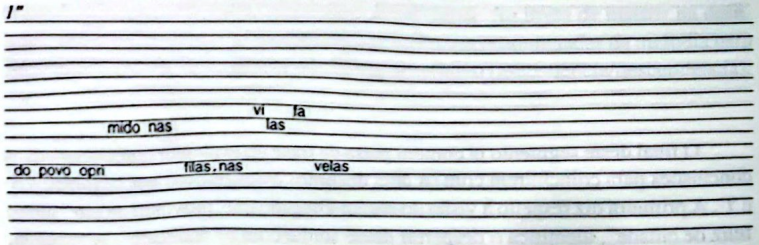


7'

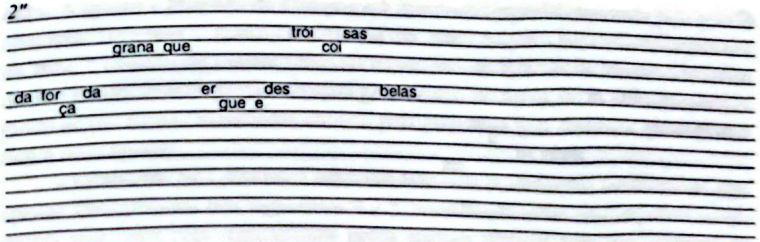


Na última estrofe cessa a história decorrida e com ela a perplexidade do sujeito diante do desconhecido. Tudo ocorre como se, daí em diante, o avaliador fosse decifrando o "avesso do avesso" e, nesse proceder, assinalasse as etapas narrativas que o sujeito teve que ultrapassar para descobrir a outra face da cidade. Nesse sentido, as duas funções encontram-se no tempo e no espaço do enunciador e, pela sua voz, conduzem o desmascaramento da cidade cuja aparência é, em si, o avesso daquilo que se entende por cidade ideal.

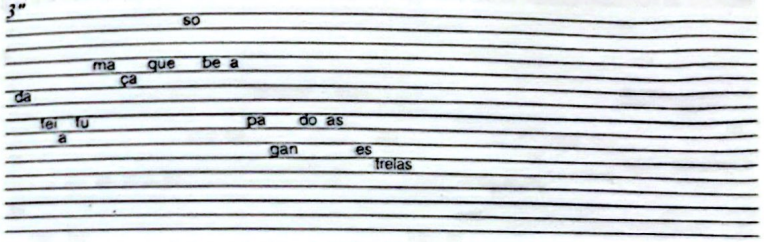
1"



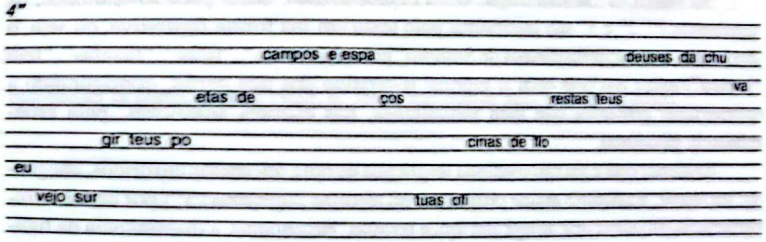
2"



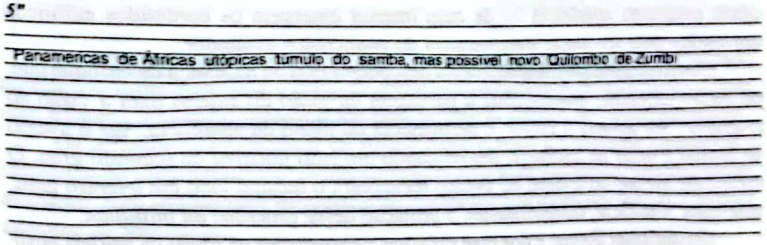
3"

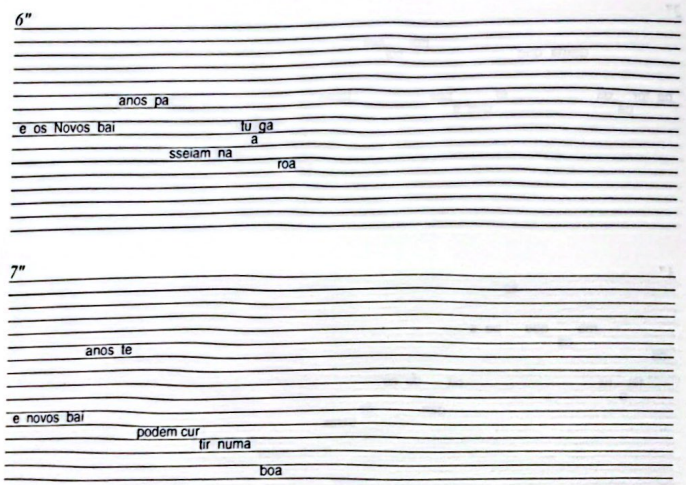


4"



5"





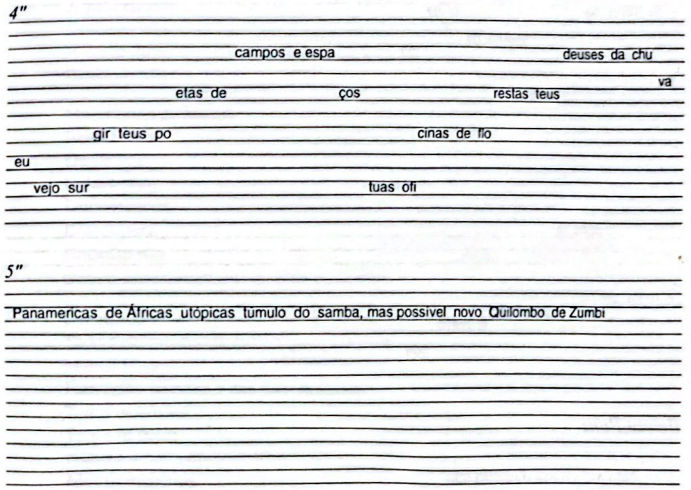
Na busca da caracterização desta cidade-avesso, desta pseudo-realidade, os segmentos 1", 2" e 3" são instituídos pelo texto em sua forma figurativa, ou seja, o inventário dos traços disfóricos de Sampa ("povo oprimido", "filas", "favelas", "feia fumaça") entra em fase com o aspecto reiterativo dos três perfis, configurando a enumeração entoativa que fora virtualizada, nas estrofes anteriores, pela proeminência passional.

Evidente que a paixão continua implicada na falta dos dados eufóricos, chegando, inclusive, a adquirir maior proporção no terceiro segmento (3") por conta da reverberação da curva que atinge seu ápice tensivo. No entanto, a dominância da figurativização em sua forma enumerativa faz dessas três frases uma base única — a cidade enquanto aparência — de cujo interior emergem os conteúdos eufóricos desvelados pela atividade interpretativa do enunciador-avaliador.

O instrumento privilegiado desta descoberta está na mudança de enfoque que, em nosso esquema, corresponde à passagem da visão do sujeito para a visão do avaliador. Ver apenas o avesso é permanecer no plano da aparência. Ver o avesso do avesso é tocar na essência, desvendando um lado positivo de segundo grau. O avesso do avesso do avesso do avesso reencontra o mesmo lado em terceiro grau, mas pode significar, simplesmente, a projeção desse processo *ad infinitum*.

De qualquer forma, é por esse viés que o enunciador vê jorrar os valores positivos já discretamente indicados na primeira estrofe ("poesia concreta", "Rita Lee" etc.). Agora eles surgem com fartura, provenientes de diversas áreas da cultura freqüentadas pela biografia do compositor — "campos e espaços": referência aos irmãos Augusto e Haroldo de Campos e à dimensão espacial explorada pela poesia concreta; "oficinas": Teatro Oficina que em 1967 lançou a peça tropicalista *O Rei da Vela*; "Túmulo do samba": famosa expressão de Vinicius de Moraes a respeito de São Paulo; *Zumbi*: peça encenada pelo Teatro de Arena etc.[15] —, mas configurando novos ícones associados entre si pela pujança e pela dinâmica que imprimiram a uma época.

Exatamente esta dinâmica entra em fase com os elementos temáticos até aqui apenas virtualizados nos segmentos 4 e 5, ressaltando enfim seus impulsos ascendentes marcados com regularidade pelos ataques rítmicos, tudo isso contribuindo para a celebração triunfal do encontro do sujeito com os valores positivos de Sampa:

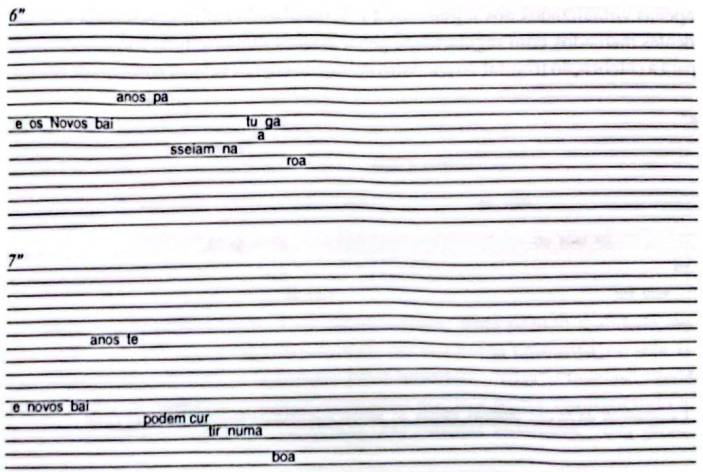


Os atributos paulistanos irrompem com tal multiplicidade que a tematização melódica se torna imperiosa, a ponto de abolir os alongamentos de duração (que poderiam refrear a dinâmica) presentes nas duas primeiras versões do quinto segmento.

Os influxos da modalidade do /fazer/ sobre o texto e a melodia consagram a conversão do sujeito passional desamparado em sujeito do /saber/ ou, simplesmente, avaliador, com aptidão para reconhecer os conteúdos eufóricos por trás da realidade aparente de São Paulo.

15. A análise desse mapa referencial desenhado pelo texto de *Sampa* pode ser encontrada no ensaio "Sampa, uma Parada" de Romildo Sant'Anna (C. Daghlian, 1985, p.77).

E essa comunhão é selada pelo retorno da figurativização que, pela voz do enunciador-avaliador-sujeito (em perfeito sincretismo), profetiza uma nova era em que a cidade e os baianos, estes já competentes para decifrá-la, integram-se numa rotina serena. A afirmação entoativa é inequívoca e o *rallentando*, que em geral se manifesta na interpretação do último segmento, anuncia um novo /ser/, agora em estado eufórico de conjunção com os valores:



Beleza Pura

Não me amarra dinheiro não
Mas formosura
Dinheiro não
A pele escura
Dinheiro não
A carne dura
Dinheiro não

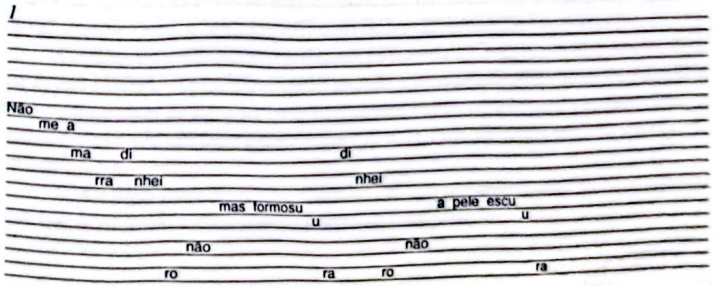
Moça preta do curuzu
Beleza pura
Federação
Beleza pura
Boca do Rio
Beleza pura
Dinheiro não

Quando essa preta começa a tratar do cabelo
É de se olhar
Toda a trama da trança a transa do cabelo
Conchas do mar
Ela manda buscar pra botar no cabelo
Toda minúcia
Toda delícia

Não me amarra dinheiro não
Mas elegância
Não me amarra dinheiro não
Mas a cultura
Dinheiro não
A pele escura
Dinheiro não
A carne dura
Dinheiro não

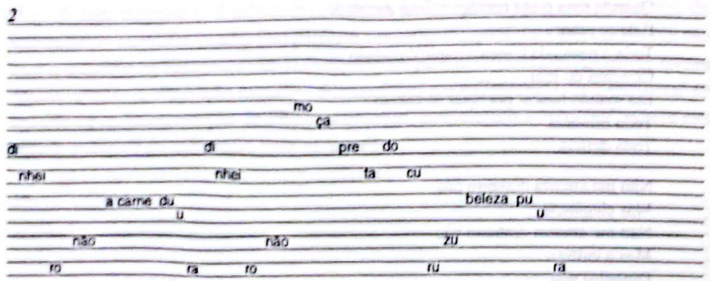
Moço lindo do badauê
Beleza pura
Do ilê ayê
Beleza pura
Dinheiro yeah
Beleza pura
Dinheiro não
Dentro daquele turbante do filho de gandhi

É o que há
Tudo é chique demais tudo é muito elegante
Manda botar
Fina palha da costa e que tudo se trance
Todos os búzios
Todos os ócios
Não me amarra dinheiro não
Mas os mistérios

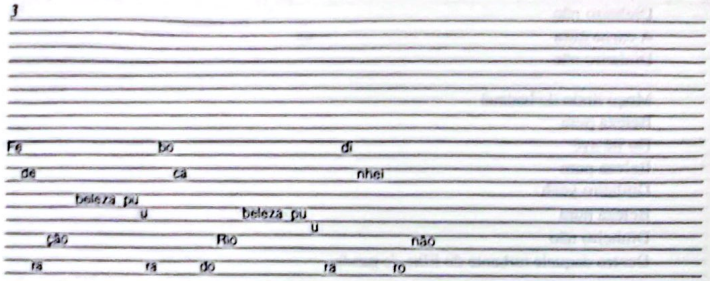


Scanned with CamScanner

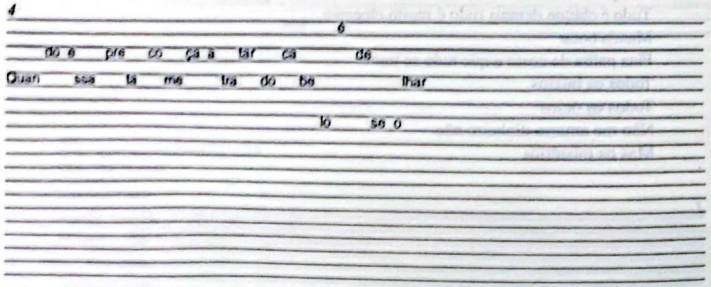
2



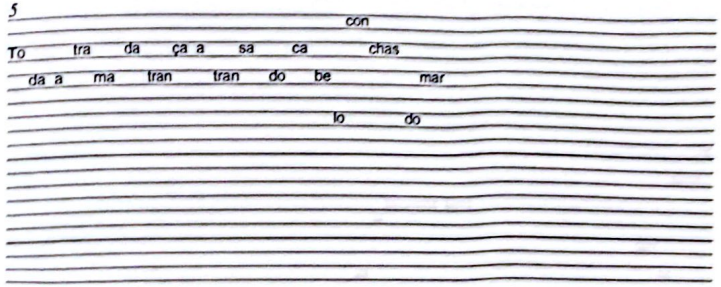
3



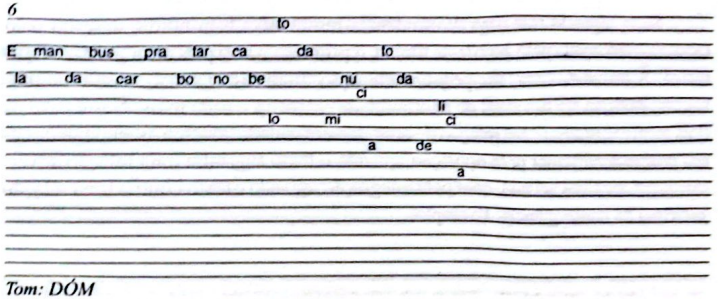
4



5



6



Tom: DÓM

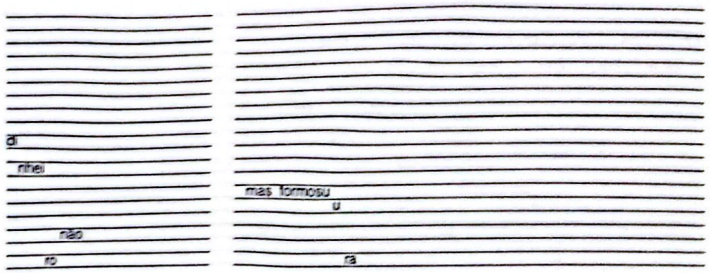
Lançada numa fase em que Caetano freqüentava assiduamente as paradas de sucessos das rádios, *Beleza Pura* ilustra perfeitamente a tendência icônica do compositor. Figuras e temas coexistem no mesmo campo sonoro sem abrir espaço para as paixões. Não há carências nem alusões narrativas de maior importância. Apenas a decantação dos valores eufóricos disponíveis ao mesmo tempo que se procede a uma triagem elementar, dispensando a marca do /poder/ (dinheiro) e acolhendo os traços do /querer/, em nível estético-sensual ("formosura", "beleza pura", "pele escura", "carne dura" e "elegância") e do /saber/ ("cultura" e "mistérios").

Canção até certo ponto estilizada pela onda do *reggae* de Bob Marley que, na época (1979), se propagava pelo mundo e pelo pulso vibrante de Gilberto Gil, não podia deixar de ter uma base harmônica muito simples em estrutura circular (seqüencializada em DÓ / LÁm / RÉm / SOL7), com destaque para os acentos rítmicos no contratempo.

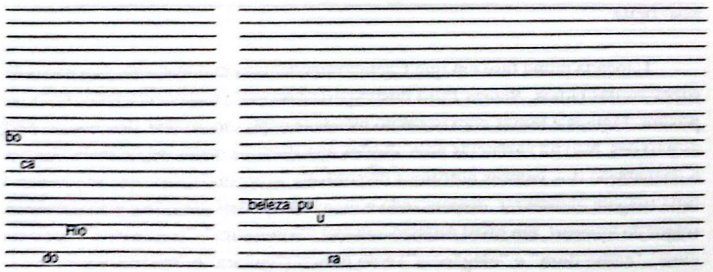
Sobre esse pano de fundo, Caetano criou basicamente dois motivos melódicos que alinhavam toda a primeira parte da composição:

UNIVERSIDADE FEDERAL
Biblioteca Comunitária

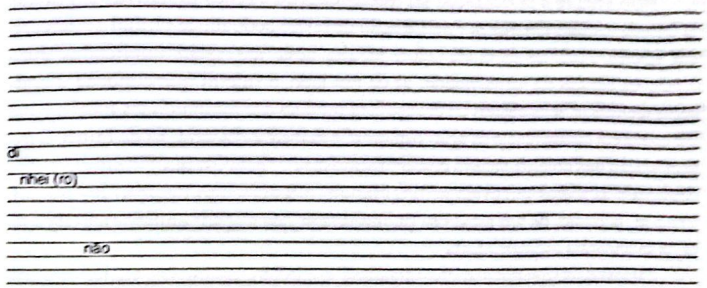
Scanned with CamScanner



Se o segundo traz uma descendência terminativa bem nítida, descrita pelo tonema e reforçada pelo acorde de tônica, o primeiro prima pela ambigüidade figurativa. À primeira vista, sua pequena elevação final, associada ao acorde de passagem, poderia ser um sinal de continuidade entoativa e nada mais. Neste caso os dois motivos estariam em relação de complementaridade (tonema ascendente/tonema descendente) quer pela oposição, quando o texto engendra uma relação adversativa (cf. motivos acima), quer pela integração, quando o texto contrai uma relação próxima da conseqüência. Exemplo:

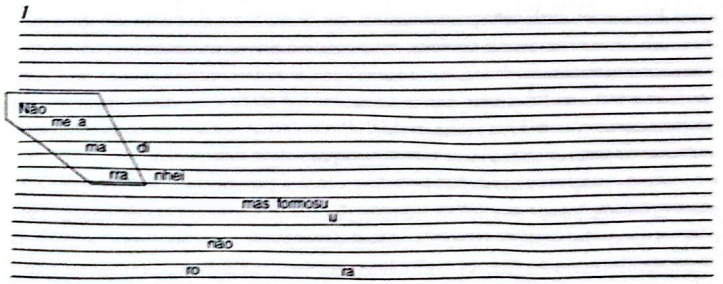


Entretanto, o acento, recaindo de maneira enfática sobre a última sílaba do primeiro motivo, pode enfraquecer auditivamente a participação da sílaba (imediatamente anterior) mais grave, chamando a si o valor de pólo da descendência entoativa. Tudo ocorre como se o efeito final fosse o de neutralização da penúltima sílaba convertendo o fragmento em simples asseveração:



Nesse viés figurativo, ambos os motivos são categóricos no ato de proceder à escolha. São, por assim dizer, duplamente afirmativos: o primeiro afirma o elemento excluído, enquanto o segundo afirma o elemento selecionado: "dinheiro não" / "mas formosura". Ouvimos esses motivos ora como relação de complementaridade, ora como dupla afirmação durante todo o percurso de execução da música.

De qualquer forma, o sentido asseverativo das curvas ainda vem reforçado pelas escalas descendentes que abrem as estrofes. Sem uma função estrutural específica, elas desempenham um papel próximo ao de apojatura:



Essa dimensão figurativa organiza um estrato da significação melódica dessa primeira parte mas não dá conta de suas mensagens principais, que se desenvolvem, indubitavelmente, no plano temático.

O caráter recorrente dos motivos e a matriz harmônica, circulando sempre na mesma faixa musical, já assinalam, de antemão, a vocação temática da composição. O andamento acelerado, os ataques consonantais e a valorização dos acentos, sobretudo nos tempos fortes, completam a tendência, afinando-se com a modalidade do /fazer/. Esta última pede uma explicação.

Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner

Nem sempre a modalização do /fazer/ engendra ações narrativas explícitas na letra da canção. Em *Beleza Pura*, a ação de busca permanece virtual na seleção dos valores atraentes ao enunciador, já que neste ato estão implicadas duas condições básicas da narratividade: a) de um lado, o sujeito que conhece e consegue identificar seus objetos de desejo está munido das modalidades básicas que lhe conferem competência de ação (/querer/ + /saber/ = /fazer/); b) de outro, a especificação dos objetos-valores como "formosura", "pele escura", "cultura" etc., demarcam as trilhas diretivas que orientariam o movimento de ação do sujeito. Trata-se, portanto, de um estado de plenitude em que a ação, embora não descrita, já se encontra esquadrinhada.

Dentro desse quadro narrativo, digamos, resolvido, a enumeração das virtudes atraentes (e dos valores prescindíveis) perfaz uma tematização de conteúdo, obtida pelo alinhamento dos atributos visuais, táteis e intelectuais, que vai se compatibilizar com a recorrência dos motivos, fundando a tematização melódica. O ouvinte tem, assim, a oportunidade de captar um processo enumerativo eufórico que vem do texto, da melodia e da dinamização rítmica do acompanhamento instrumental.

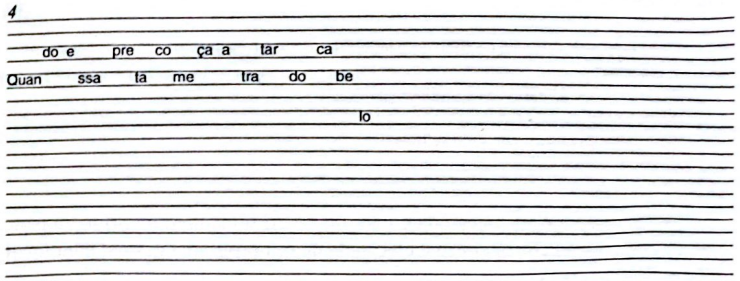
Deste produto final surge a decorrência externa da modalização do /fazer/, ou seja, a atuação conjunta desses estímulos periódicos e contundentes pode provocar respostas físicas num ouvinte já embalado pela euforia psíquica. É quando os movimentos regulares do corpo entram em sintonia com a pulsação musical, manifestando, por exemplo, um tamborilar de dedos ou uma dança completa.

Resta dizer, ainda nesta primeira parte, que os motivos do canto são disseminados de forma relativamente rarefeita, ocupando sempre os mesmos lugares no encadeamento ininterrupto da seqüência harmônica, notadamente as passagens LÁm ➔ RÉm e SOL7 ➔ DÓ. Como, porém a seqüência é cíclica, as demais passagens intermediárias (DÓ ➔ LÁm / RÉm ➔ SOL7) não fazem senão reger as infalíveis entradas do canto, mantendo viva a tensão corporal da tematização.

Esse caráter rarefeito da participação melódica encontra uma correspondência lingüística, quando os valores eufóricos são elencados na forma de ícones parciais, cuja unidade está no rastro conceitual deixado por suas imagens sensitivas (visuais: "formosura", "pele escura"; táteis: "carne dura") ou já ligeiramente nocionais ("cultura", "mistérios"). E a unidade aqui pode estar na idéia de atração do enunciador pelos valores carnais e espirituais numa região modal fecundada, ao mesmo tempo, pelo /querer/, pelo /saber/ e pelo /crer/ em oposição aos valores pragmáticos (do campo do /poder/) descartados por indiferença ou desinteresse ("dinheiro não").

Se a primeira parte de *Beleza Pura* apresenta um Caetano mergulhado na dicção do rádio do final da década de 70, a segunda suspende bruscamente essas tendências prefiguradas, numa intervenção típica do Caetano *panis et circencis*. Sem qualquer movimento de transição, instala-se uma nova relação harmônica (SIm7 ➔ MI7) e uma inversão radical do processo persuasivo: a tematização se recolhe, deixando uma expectativa quanto ao seu retorno, e a figurativização salta à frente conduzindo os segmentos 4, 5 e 6. Trata-se de uma conduta repentinamente nova na melodia e no texto.

Na melodia, a subdivisão dos valores rítmicos dentro de uma faixa melódica de dois semitons, sem uma aceleração correspondente do andamento musical, passa ao largo de uma eventual dinamização temática, soando bem mais como uma interferência entoativa de alguém que vem dizer alguma coisa rapidamente. A impressão figurativa, aliás, é a de uma frase emitida num só tom:



No texto, temos a confirmação dessa hipótese. Enquanto, na primeira parte, o enunciador relatava suas predileções de ordem geral, num contexto de vida igualmente amplo, na segunda, o foco fecha-se sobre uma cena específica que o enunciador presencia no mesmo tempo e mesmo espaço em que canta. A marca de sua proximidade é o dêitico demonstrativo que comparece nas duas versões de letra criadas para esse momento: "Quando *essa* preta começa a tratar do cabelo" ou "Dentro *daquele* turbante do filho de gandhi". Ambos indicam a posição do enunciador no espaço da cena descrita. Só dizemos "essa" ou "daquele" quando estamos vendo o objeto em questão. A introdução desses dêiticos no instante em que a melodia adota um comportamento entoativo torna inequívoca a figura enunciativa.

A própria construção do texto, nesta segunda parte, difere bastante da primeira. Ao invés dos ícones esparsos, relacionados entre si por um traço abstrato, encontramos, agora, um ícone denso, erigido por diversas frases seguidas, que configura uma espécie de gesto: o ato de trançar.

Primeira versão:

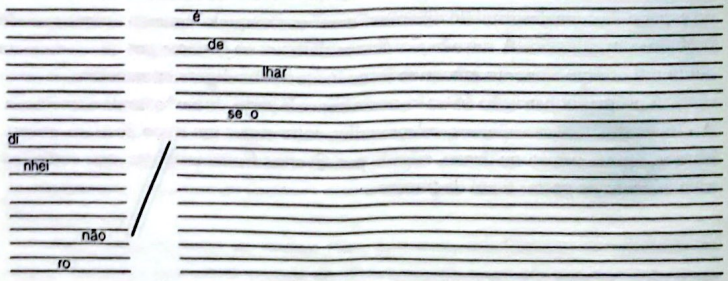
Quando essa preta começa a tratar do cabelo
É de se olhar
Toda a trama da trança a transa do cabelo
Conchas do mar
Ela manda buscar pra botar no cabelo
Toda minúcia
Toda delícia

Segunda versão:

Dentro daquele turbante do filho de gandhi
É o que há
Tudo é chique demais tudo é muito elegante
Manda botar
Fina palha da costa e que tudo se trance
Todos os búzios
Todos os ócios

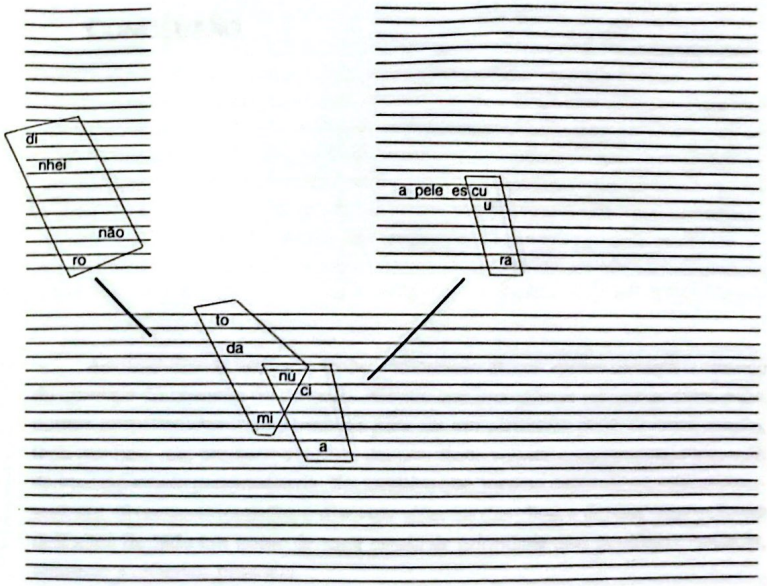
A "beleza pura", depreendida como um rastro semântico na primeira parte, agora é corporificada na inteireza e elegância de um programa gestual com finalidade exclusivamente estética.

Embora se trate de uma acentuada mudança no comportamento geral da linha melódica e do texto, a ponto de inverter a estratégia persuasiva e de fazer dessa segunda parte um parêntese, intercalado nas medidas regulares e fisicamente estimulantes da primeira, a composição tem o cuidado de preservar, nos arremates de cada frase figurativa, o perfil melódico e as divisões rítmicas de um dos motivos consagrados na parte inicial.



Isso garante a continuidade da memória, ao mesmo tempo que excita a expectativa de retorno ao comportamento anterior.

Tal fator de unidade torna-se ainda mais decisivo e definitivo quando, superpostos aos acordes que conduzem o retorno tonal da primeira parte, aparecem os dois motivos principais da canção condensados em cada um dos fragmentos de passagem:



Esses detalhes, nem sempre conscientes ao próprio compositor, ajudam a construir a coerência lúdica que, por trás das soluções originais da canção, assegura o prazer da previsibilidade.

Scanned with CamScanner

CONCLUSÃO

Ao final dessas análises, tenho a impressão de que apenas tocamos o começo do começo do começo do começo. Mesmo que pretendesse me ater às obras e aos nomes considerados indispensáveis para dar um panorama geral da nossa canção, teria por bem que produzir algumas dezenas deste volume e, certamente, a sensação de incompletude permaneceria. Sei também que, mesmo dentro dessa seleção apresentada, diversas dimensões e diversos aspectos das obras e de seus autores foram deixados de lado em nome de uma escala de prioridade que, em última instância, obedece a critérios pessoais.

Trata-se, creio, de uma etapa de reflexão que pede tolerância a certas lacunas para podermos captar aos poucos o plano de sentido em que a canção se manifesta. Trata-se, em outras palavras, de fazer da canção um objeto estudável por suas próprias leis de criação, apesar de sua interação constante — e necessária — com quase todos os outros processos culturais. Por trás desse objetivo está a concepção de que, conhecendo melhor o funcionamento interno de uma linguagem, adquirimos as condições mínimas para avaliá-las no quadro geral das produções artísticas e culturais, sem forjar um "monstro" que nada tem que ver com a proposta original do autor.

A canção brasileira ocupa hoje um espaço artístico amplo demais para permanecer desvinculada de qualquer esfera de reflexão no país. Há todo um aparato industrial, tecnológico e mercadológico cuidando de sua produção e aumentando seu poder de penetração nos diversos setores socioculturais sem que haja, em con-

Scanned with CamScanner

trapartida, qualquer acompanhamento analítico em condições de desvendar ao menos uma parcela desses estratos de sentido que a canção movimenta diariamente.

Nessa perspectiva, este trabalho pode ter um sabor de começo. Começo de uma atividade que deveria caminhar ao lado da produção do dia explicitando a qualidade dos recursos empregados pelos cancionistas. Começo de uma intimidade maior com o mundo interno da canção que atualmente já se pauta por uma história plenamente consolidada. Começo de uma abordagem envolvida com os sentidos, os sentimentos e os estímulos desencadeados pela canção. Começo de uma objetivação das técnicas de composição em nome de um encontro com a subjetividade investida em cada obra. E tanto o começo como o próprio desenvolvimento dessa atividade analítica estão, a meu ver, atrelados ao progresso obtido no nível da arquicanção (cf. pp. 26-27). A partir dos recursos presentes em toda e qualquer manifestação dessa linguagem, fica mais fácil divisar as particularidades artísticas de cada composição e mesmo alguns de seus efeitos de sentido mais expressivos.

Pudemos perceber, durante as análises, o papel central desempenhado pela interação dinâmica das noções de figurativização, tematização e passionalização e de suas subnoções decorrentes (projeto entoativo, efeitos de enunciação e credibilidade, modalização do /ser/ e do /fazer/, tensões passionais ou somáticas, tensões tonêmicas ou tonais, núcleo passional, iconização, dêiticos, aproximação ou afastamento que definem graus de junção). Tais noções constituíram aqui os pilares de nossa arquicanção, de cujo topo vislumbramos alguns procedimentos de composição decisivos na formação da linguagem e até alguns efeitos de sentido que atingem diretamente nossa emoção.

Vimos delinear, em cada canção, um arranjo especial desses arqui-recursos fundamentais:

a) em *Palpite Infeliz*, a impressionante habilidade de Noel em fazer de seus pronunciamentos temas musicais, remotivando-os constantemente com os traços figurativos da interpelação. Trata-se de um caso exemplar de sua contribuição lúdica para a canção brasileira: enquanto mandava um recado, implantava o samba no país. E traçava o perfil do cancionista malabarista;

b) em *Três Apitos*, um dos vários aspectos que caracterizaram a intervenção passional do compositor, talvez o aspecto mais sutil e delicado, em que ele modera sua paixão com um "tom de dizer" totalmente integrado na linguagem coloquial. Obtém, assim, uma oportuna adequação desse projeto entoativo comedido com o relato dos fatos cotidianos, criando a atmosfera necessária para depreendermos o peso do seu sentimento de solidão e abandono e a dor provocada pelos "apitos" que soam como punhaladas;

c) em *O Teu Cabelo não Nega*, a hegemonia completa da tematização. Seus impulsos melódicos ascendentes, refletindo a empolgação de uma personagem integrada com todos os valores culturais, soam como reprodução alegórica das marchas triunfalistas criadas para elevar o moral da coletividade. E, na inversão carnavalesca dos valores, ao invés da comunidade e do respeito surgem a individualidade e a irreverência dominados por um /fazer/ direcionado para a festa;

d) em *Serra da Boa Esperança*, a predominância das leis musicais (tematização e passionalização) sobre as leis lingüísticas (figurativização) formando focos de imperfeição na integração do texto com a melodia. Vimos também que a tensão passional pode ser reproduzida, não pelas inflexões do contorno melódico, mas pela elevação de faixas entoativas que abrangem todo o segmento. O efeito afetivo é o mesmo no que tange às oscilações de afastamento do objeto de desejo. No decorrer da canção, entretanto, no auge da tensão passional, há uma reversão do texto ancorando o canto num presente enunciativo ("eis a hora") e extraindo da melodia sua entoação implícita. É a solução figurativa para o impasse passional;

e) em *Pra Machucar Meu Coração*, uma ocorrência comum na canção passional brasileira: a disjunção física relatada sob forte influência da conjunção psíquica. Ao mesmo tempo que um projeto entoativo garante a coesão do *devenir* melódico nos termos de uma afirmação da separação, os impulsos passionais subvertem constantemente tal coerência impedindo o êxito das asseverações e assinalando a vigência de um sofrimento continuado;

f) em *Aquarela do Brasil*, as disposições paradigmáticas do texto e da melodia engendrando uma correspondência entre reiteração dos elementos melódicos, de um lado, e reiteração de um princípio uniforme de exaltação, de outro. O texto é dessemantizado para evitar qualquer progresso narrativo enquanto os fragmentos melódicos são individualizados por pausas. Todos reiteram os votos de conjunção entre o enunciador e seu país;

g) em *João Valentão*, um aspecto passional que dispensa a tensividade. A ausência de agudização melódica está, neste caso, associada à ausência de disjunção afetiva no texto. O sintoma passional é a modalização do /ser/ que se manifesta na expansão das vogais e no *rallentando* contínuo compatibilizados, ambos, com a plenitude conjuntiva vivida pela personagem-herói do texto num momento de recompensa pós-narrativa. É quando a paixão é de todo eufórica;

h) em *Marina*, novamente as faixas entoativas indicando tensão passional. Para refletir a delicadeza do vínculo afetivo, o autor adota um registro infantil de locução e acopla as inflexões passionais a um projeto entoativo de admoestação, no qual as ameaças de disjunção são realizadas num contexto plenamente conjuntivo. É a simulação do rompimento sem base existencial;

i) em *Nervos de Aço*, o modelo da radicalidade passional demonstrando que esta experiência, por mais intensa que seja, pode ser creditada à instauração simultânea de uma verdade enunciativa. A "confidência" (na primeira parte) e a "conjetura" (na segunda), com seus respectivos projetos entoativos, administram a tensividade passional dimensionando-a, ao mesmo tempo, com fartura e controle;

Scanned with CamScanner

j) em *Volta*, as estratégias adotadas para expressar a necessidade visceral de conjunção. Trilha-se um percurso que vai da tensão passional decorrente da perda amorosa até o clamor pungente por sua recuperação. Iniciando-se no ponto mais elevado de tessitura, a composição já parte do clímax passional. Daí em diante, só podem ocorrer distensões que vão sendo progressivamente absorvidas pelo projeto entoativo de finalização. De fato, a melodia busca a asseveração do desejo enquanto a letra engendra um processo metonímico para falar da necessidade afetiva com isenção e elegância;

k) em *Asa Branca* e *Assum Preto*, a interação, aparentemente paradoxal, entre tematização e passionalização. Pela pulsação, pela recorrência e pelos impulsos ascendentes os autores tematizam o Nordeste e fundam o gênero baião-toada. Pela exploração das durações vocálicas em região aguda, pela resistência tonêmica à asseveração e pela expansão do campo de tessitura (em *Assum Preto*), eles retratam a dor deixada pela seca, pelo êxodo ou pela mutilação;

l) em *Corcovado*, a canção brasileira entrando em sua era moderna. Os processos persuasivos utilizados até então com amplitude passam a ser condensados na atuação paralela dos acordes dissonantes que funcionam como dispositivos de desengate e engate do sentido (direção) melódico, economizando manobras no âmbito das curvas propriamente ditas;

m) em *Luiza*, a recuperação dos contornos melódicos expansivos pré-bossa nova num contexto harmônico dissonante pós-bossa nova. Para expressar o estado passional, Jobim cria módulos melódicos, caracterizados por amplos saltos intervalares, que funcionam como pontos de estaticidade no decorrer da música. Para expressar progresso narrativo ou, no caso, suas gestões no sentido de conquistar a sensibilidade da amada, o autor elabora seqüências engrenadas que, em movimento dinâmico, descrevem processos de transformação. E, como recurso auxiliar na caracterização das tensões passionais, a indeterminação harmônica;

n) em *Quero Que Vá Tudo pro Inferno*, o exemplo, não muito freqüente, da paixão tratada de modo quase paradigmático como base para a execução de um projeto entoativo de asseveração. Produzida num tempo de afirmação da postura jovem, a disjunção afetiva apenas prepara um clima de carência para justificar a energia investida na manifestação do desejo. Os tonemas (ascendente e descendente) do estribilho perfazem uma das enunciações asseverativas mais veementes da canção brasileira;

o) em *Detalhes*, os efeitos do recorte do texto sobre uma espécie de "grade" melódica invariável. Nesse caso, as variações lingüísticas vão atualizando as tensões passionais já inscritas nos contornos melódicos de base, manipulando seu grau de intensidade;

p) em *País Tropical* e *Fio Maravilha*, o aprofundamento do conceito de figurativização. O efeito de imperfeição rítmica está diretamente associado à produção

radical da fala no interior da canção. Ao contrário do que ocorre normalmente, a melodia se adapta às divisões rítmicas do texto, às suas supressões e aos seus acréscimos, e conseqüentemente, a tematização se põe a serviço da figurativização. Nesses dois exemplos, Jorge Ben Jor reserva os temas explícitos e invariáveis para o plano coletivo (a idéia de país e a manifestação da torcida) e as outras oscilações figurativas para o plano individual (do brasileiro e do jogador). Em *País Tropical*, parte da exaltação geral e desemboca no caso particular do enunciador. Em *Fio Maravilha*, parte da descrição de cada lance do jogador para atingir a catarse geral no reconhecimento da torcida;

q) em *Gota d'Água*, a alternância dos processos de passionalização e figurativização para expressar uma condição limite de tolerância passional. Enquanto, pelo primeiro, se define um estado de paixão ameaçador, pois que em vias de se converter em ação de desagravo, pelas figuras enunciativas de advertência, tenta-se evitar o mal maior;

r) em *O Que Será*, os diversos estratos de significação produzidos simultaneamente no interior de uma canção. Nesse caso, identificamos três desses estratos, o primeiro transcorrendo num nível figurativo primário de enumeração de indagações, o segundo expressando, no encaminhamento para o agudo, o sentimento passional de falta, e o terceiro procedendo, em toda a extensão estrófica, às três fases da figurativização enunciativa atingindo, finalmente, não a pergunta mas a afirmação explícita de uma opinião;

s) em *Sampa*, o desdobramento do enunciador em duas personagens narrativas cujos respectivos sentimentos estão descritos nas curvas melódicas. Assim, de acordo com o recorte do texto, podem ser identificadas as inflexões passionais pronunciadas por um *sujeito* atônito, em completa disjunção com seus valores, que não vê senão a aparência superficial da cidade. Podem ser identificadas, ao mesmo tempo, as inflexões figurativas de um *avaliador* que, detendo a compreensão retrospectiva de todo o processo, promove a revelação de sua essência. Por fim, sujeito e avaliador em sincretismo assistem à revelação das qualidades virtuais de Sampa, num processo de dinamização temática que vem coroar a perfeita integração do baiano na cidade;

t) em *Beleza Pura*, a melodia temática (da primeira parte) conduzindo um processo rarefeito de iconização em contraste com a melodia figurativa (da segunda parte) implementando uma iconização densa. No primeiro caso, o enunciador manifesta suas preferências deixando um rastro sensitivo e nocional do tipo de valor que atrai sua atenção. No segundo, engendra um programa gestual único e indivisível definido pelo *ato de trançar*.

Scanned with CamScanner

Tais soluções, no âmbito das canções, revelam especificidades da dicção dos compositores selecionados mas penso que podem também contribuir para o mapeamento geral da atividade criadora do cancionista brasileiro.

Optei por canções consagradas e por autores fundamentais para desencadear o processo descritivo num terreno suficientemente reconhecido por todos. Mas não é só por aí que a análise deve progredir. Seu lugar é ao lado da produção do dia, fisgando com a reflexão as manhas da criação. O modelo deve servir para descrever aquela canção incrível que ouvimos ontem. E, se na arquicanção há uma relativa coerência, não tenho dúvida de que ela foi construída com partículas daquilo que, ouvindo, nos faz estremecer.

Scanned with CamScanner

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, M. *Aspectos da Música Brasileira*. São Paulo, Martins, 1965.

BARROS, D. L. P. *Teoria do Discurso: Fundamentos Semióticos*. São Paulo, Atual, 1988.

BORGES, B. *Samba-canção: Fratura & Paixão*. Rio de Janeiro, Codecri, 1982.

CAMPOS, A. *Balanço da Bossa e Outras Bossas*. São Paulo, Perspectiva, 1974.

CANDÉ, R. *A Música: Linguagem, Estrutura, Instrumentos*. Lisboa, Edições 70, 1983.

CHEDIAK, A. *Dicionário de Acordes Cifrados*. São Paulo-Rio de Janeiro, Irmãos Vitale, 1984.

COURTÈS, J. *Introdução à Semiótica Narrativa e Discursiva*. Coimbra, Almedida, 1979.

DAGHLIAN, C. (org.). *Poesia e Música*. São Paulo, Perspectiva, 1985.

FIORIN, J. L. *Elementos de Análise do Discurso*. São Paulo, Contexto-Edusp, 1989.

GREIMAS, A. J. *Semiótica do Discurso Científico. Da Modalidade*. São Paulo, Difel, 1976.

___. *Du Sens II*. Paris, Seuil, 1983.

GREIMAS, A. J. & COURTÈS, J. *Sémiotique: Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris, Hachette, 1979.

___. *Dicionário de Semiótica*. São Paulo, Cultrix, s.d.

HISTÓRIA da Música Popular Brasileira. São Paulo, Abril Cultural, 1982.

HJELMSLEV, L. *Prolegômenos a uma Teoria da Linguagem*. São Paulo, Perspectiva, 1975.

KIEFER, B. *Elementos da Linguagem Musical*. Porto Alegre, Movimento / INL-MEC, 1973.

NOVA História da Música Popular Brasileira. São Paulo, Abril Cultural, 1976.

PACHECO, J. *Noel Rosa e Sua Época*. Rio de Janeiro, G. A. Pena, 1955.

PROPP, V. *Morfologia do Conto*. Lisboa, Veiga, 1983.

RISÉRIO, A. (org.). *Gilberto Gil: Expresso 2222*. São Paulo, Corrupio, 1982.

ROUSSEAU, J.-J. "Ensaio sobre as Origens das Línguas". In: *Rousseau*. São Paulo, Abril Cultural, 1973 [Os Pensadores].

RUWET, N. *Langage, musique, poésie*. Paris, Seuil, 1972.

TARASTI, E. "Le Rôle du temps dans le discours musical" In: ARRIVÉ, M. & COQUET, J. CH. (org.). *Sémiotique en jeu*. Paris, Amsterdam, Ed. Hadès-Benjamin, 1987, pp. 105-129.

TATIT, L. A *Canção: Eficácia e Encanto*. São Paulo, Atual, 1986.

___. *Semiótica da Canção: Melodia e Letra*. São Paulo, Escuta, 1994.

Scanned with CamScanner

Distinguindo com sutil precisão as oscilações desse equilíbrio entre os alongamentos melodizantes das vogais e os ataques percussivos das consoantes, entre os estados passionais e as ações pulsantes que se combinam na gestualidade vocal do poeta-compositor-cantor, Luiz Tatit criou uma perspectiva nova para encarar a música popular. Essa perspectiva permitiu-lhe pensar as relações entre letra e melodia de um modo geral, e, ao mesmo tempo, identificar os traços que particularizam o modo de entoar em cada grande cancionista — tudo aquilo que ele "pronuncia" em sua "dicção" singular.

É verdade que, embora a música popular tenha ampla irradiação e esteja na memória das massas, ela não é tratada neste livro como um fenômeno "fácil"; ao contrário, revelam-se meandros microcósmicos que fazem, em níveis habitualmente não conscientes, a sua riqueza e a sua capacidade de penetração. Mesmo buscando uma certa leveza didática e uma acessibilidade dos termos, a densidade analítica do texto é inusual em livros sobre a matéria. É que *O Cancionista: Composição de Canções no Brasil* veio para ficar por muito tempo. E, além da leitura corrente, admite outras, como aquela que se dirige primeiro ao panorama dado pelas introduções aos autores — as "dicções" dos cancionistas — para depois se aprofundar nas análises dessas canções, inesquecíveis e inesgotáveis.

José Miguel Wisnik

CAPA: IMAGEM 1

Scanned with CamScanner

Temos aqui uma proposta geral de configuração do cancionista - esse profissional e/ou amador da canção popular - a partir das atividades e das composições de onze grandes expoentes da canção brasileira. De Noel Rosa a Caetano Veloso, são examinadas as diversas dicções que formaram a estética e o gosto por essas pequenas obras tão entranhadas na nosssa cultura.

Analisando melodia e letra num diagrama que dispensa a mediação da partitura tradicional, esse trabalho destina-se a todos os aficionados da canção e muito especialmente aos que fazem dela um modo de ver, ouvir e sentir o mundo.

ISBN 85-314-0248-4

9 788531 402487

Scanned with CamScanner